LA LANGUE LA POÉSIE

ESSAIS SUR LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

ollinaire apollinaire apollinai
bonnefoy bonnefoy bonnefoy
eton breton breton breton bret
a dada dada dada dada dada d
uard eluard eluard eluard elua
aye faye faye faye faye faye fay
ier garnier garnier garnier ga
goll goll goll goll goll goll goll
jacob jacob jacob jacob jacob
leiris leiris leiris leiris leiris
schonnic meschonnic meschon
ulipo oulipo oulipo oulipo ouli
id roubaud roubaud roubaud ro

jean jacques THOMAS

problématiques

Presses Universitaires de Lille

LA LANGUE, LA POÉSIE

JEAN-JACQUES THOMAS

Comment faut-il lire la poésie française contemporaine ? Telle est la question à laquelle répond cet ouvrage.

Malherbe, Rousseau, Ferdinand Brunot, et bien d'autres, sont d'accord : « La langue française est peu propre à la poésie ». Comment alors *poétiser* cette langue ? Comment la pousser à ses limites pour qu'elle devienne *poésie* ? Comment se débarrasser de l'armature rhétorique, du carcan argumentatif imposé et de toutes les prescriptions linguistiques qui formulent notre langue pour en faire l'outil privilégié d'une communication directe, claire et informative ? Tel est le dilemme de la poésie contemporaine ; lieu de l'attente et des métamorphoses de l'informulé, celle-ci ne peut exister qu'en état de conflit ouvert ou latent avec les règles qui rendent notre communication linguistique quotidienne acceptable.

Première tentative d'analyse synthétique des modes discursifs de la poésie française contemporaine depuis plusieurs décennies, cet ouvrage est indispensable pour comprendre les stratégies de la subversion mises en œuvre. Trois domaines du dispositif poétique sont privilégiés : la *référence*, l'*intertextualité* et le *techno-ludique*. L'enquête est menée à partir d'études détaillées d'écrits exemplaires, qu'ils proviennent des principaux mouvements poétiques récents (Dada, Surréalisme, Oulipo) ou d'écrivains particulièrement représentatifs.

Introduction et initiation aux ruses et inventions du discours poétique en cours, cet ouvrage se veut également incitation à la lecture fervente de cette poésie dont nous sommes tous les contemporains. Proposition que résumerait parfaitement le titre de cette fausse couverture : *Poésie française contemporaine : mode d'emploi.*

Maquette de couverture de Jacques Droulez

LA LANGUE, LA POÉSIE

Essais sur la poésie française contemporaine

Jean-Jacques Thomas

LA LANGUE, LA POÉSIE

Essais sur la poésie française contemporaine

Apollinaire,
Bonnefoy,
Breton,
Dada,
Eluard,
Faye,
Garnier,
Goll,
Jacob,
Leiris,
Meschonnic,
OuliPo,
Roubaud

PRESSES UNIVERSITAIRES DE LILLE

ISBN 2-85939-349-8

Livre imprimé en France

Introduction

Lorsque dans l'« Introduction » de sa *Lettre sur la Musique française* (1753), Jean-Jacques Rousseau déclare : « Quoique nous ayons eu d'excellents poètes et même quelques musiciens qui n'étaient pas sans génie, je crois notre langue peu propre à la poésie et point du tout à la musique [...]. La langue française me paraît être celle des philosophes et des sages », il repère très précisément le statut principal particulier de la langue française, un artefact façonné par Malherbe (un grammairien dont même Ferdinand Brunot, son plus studieux hagiographe, reconnaît qu'il n'avait « aucun sens de la poésie ») et par les grammairiens qui lui ont succédé. Avides d'élaborer un instrument parfaitement adapté à la réflexion philosophique et aux *disputationes* savantes, ceux qui se sont chargés de la gouverne de la langue française ont d'abord eu soin d'en faire une prose ordonnée et peu propre aux *licences* même qualifiées de « poétiques ».

La langue ainsi conçue, toutefois, n'en est pas restée à cet état d'auxiliaire de la philosophie, elle s'est diversifiée, son armature logique s'est assouplie, les contraintes rhétoriques se sont relâchées et cette évolution lui a permis de triompher au XIXe siècle comme forme privilégiée du genre romanesque. Au moment même, cependant, où toute l'Europe reconnaissait ses mérites et tentait d'égaler et de copier les modèles discursifs qu'elle avait engendrés, la poésie résistait de plus belle à son entrave et, avec Rimbaud, Baudelaire et Mallarmé, s'essayait à des formules nouvelles qui constituaient, à tout le moins, une tentative de résistance intérieure et de subversion déclarée. La mimésis, si soigneusement cultivée dans les œuvres de romanciers stimulés par les modèles empruntés à Walter Scott, devenait prétexte à des jeux où l'irréalité se faisait de plus en plus flagrante et la langue, devenue matière d'expérience et lieu privilégié d'alchimie verbale, se dissolvait dans les interstices ouverts ici et là aux lisières sémantiques des images et dans le creux hypotactique de formules inattendues.

L'exemple était donné et les pratiques douteuses et hybrides du *poème en prose* et de la *prose poétique* signalaient que la distinction radicale entre la prose et la poésie s'estompait ou, plus

exactement, qu'il s'agissait moins dans cette distinction d'un repérage immédiat de structures formelles mises à nu que d'un glissement plus subtil plaçant en opposition deux modèles distincts de notre langue. L'apparat formel (vers, rimes, formes fixes, etc.) qui, jusqu'alors, avait ostensiblement proclamé la différence de la poésie perdait de son importance, remplacé par une mise en disponibilité de la langue prosaïque poussée à la limite de ses états et soumise à d'autres contraintes que celles de la communication ustensilaire et référentielle. De nouveaux processus de production, de nouveaux protocoles d'organisation se mettaient en place pour donner à notre langue une dimension poétique.

Non que l'apparat formel traditionnellement considéré comme synonyme de poésie n'ait pas été, dans un premier temps, la simple configuration surfacielle de ces principes, mais simplement parce que, devenu vêtement d'habitude, il n'avait plus qu'une fonction rituelle, les causes qui l'avaient produit ayant été progressivement oubliées. Dans la poésie française, c'est donc à un ressourcement que nous avons affaire : un retour aux principes dont l'architecture formelle n'était qu'un effet second. Indiscutablement, cette opération de remodelage de la poésie l'a rendue moins immédiatement identifiable et moins immédiatement accessible puisque, dans une large mesure, ce n'est que par l'introspection très poussée d'une écriture que le commentateur ou le lecteur peut parvenir à identifier des fonctionnements langagiers lui permettant de déterminer qu'il est en présence d'un exercice particulier de langue justiciable de l'étiquette « poésie ».

L'absence de critères formels ostensibles implique également que les formules poétiques ne sont plus aussi facilement transposables d'un auteur à l'autre. En fait, chaque poète crée son propre modèle de subversion de la langue et les modalités opératoires varient d'une œuvre à l'autre, même si les principes sous-jacents demeurent essentiellement les mêmes. Cela aboutit à une disposition de la poésie française contemporaine qui va bien au-delà de la simple problématique de l'*individualisme* poétique, car reconnaître le caractère particulier d'un texte n'empêche pas que l'on puisse le rattacher à un mouvement plus vaste défini par une doctrine unitaire, même s'il s'agit là d'une retombée des tendances classificatoires de l'histoire littéraire. Aujourd'hui, la solitude écriturielle est un préalable nécessaire à la confrontation directe du poète avec la langue ; l'idiolection est une donnée fonctionnelle de l'entreprise poétique qui ne peut s'affirmer que dans le vertige de l'isolement.

A l'horizon de la production poétique contemporaine, on chercherait en vain un groupe constitué manifestant une domination semblable à celle qu'exerça, avant la Seconde Guerre

mondiale, le groupe Surréaliste. Certes, on a identifié des groupes littéraires : *Tel Quel*, *Change*, pour ne citer que les deux plus connus, mais ce qui les caractérise c'est un partage des responsabilités et des domaines. Jacques Roubaud est *le* poète du groupe *Change*, Denis Roche est/était *le* poète de *Tel Quel*; les autres membres sont romanciers, théoriciens, critiques d'art ou activistes intellectuels. En tant que tels, ces groupes ne rassemblent donc pas un grand nombre de poètes partageant les mêmes idéaux et s'adonnant à des exercices écrituriels gouvernés par les mêmes doctrines ou les mêmes mots d'ordre sous-jacents (par sa discrétion laborieuse, l'OuLiPo est un cas bien particulier de travail « collectif »). De fait, les poètes actuellement les plus acclamés ne sont inféodés à aucun groupe et, bien au contraire, ont soin d'afficher le particularisme de leur pratique poétique.

Dans le numéro 1 d'*Hémisphères*, une de ces revues à diffusion confidentielle auxquelles, dès la Seconde Guerre mondiale, ont collaboré la plupart des poètes aujourd'hui confirmés, on découvre un éditorial signé Alain Bosquet parfaitement représentatif de cet esprit nouveau ; sous le titre « La poésie française continue », on peut lire :

> Pas d'amitié dans la poésie, surtout pas d'union ! Le poète ne doit pas s'occuper de ce que fait le poète voisin. Il sait que la poésie est à la fois synthétique et exigeante. Il sait que les jeux sont désormais interdits et avec eux les grimaces et les chiquenaudes [...]. Le poète se veut sévère, difficile, sans même avoir ce qu'il exige, car ce doute augmente encore sa grandeur. Il sait surtout que son rôle est d'écrire et non pas de réfléchir [...]. Il ne doit pas perdre son temps à devenir trop intelligent, à discuter, à prouver, à construire des systèmes [...].

Ce manifeste à rebours appelle à la dispersion, condamne la poésie de confrérie et disqualifie la manie surréaliste d'expliquer avec force détails les difficultés des textes poétiques dans un discours d'escorte qui parasite inutilement la pratique originelle. Nombre de poètes en sont donc réduits à leur plus simple expression. Et ici la formule « réduit à la plus simple expression », si elle ne retrouve pas son sens littéral, a au moins l'avantage de signaler la disqualification de toutes les parades et de tous les effets de manches liés à l'état de poète plus qu'à la formulation poétique. L'écriture se fait plus directement personnelle ; l'intimation poétique a pour tout matériel ce que Leiris, par antanaclase, désigne comme le *bagage lent*: le langage. Les poètes, réduits à quia, ne transportent avec eux que le strict nécessaire de l'écriture ; ils donnent à la poésie sa présence la plus élémentaire et travaillent ce qui leur appartient en propre : leur langue. Ils s'y réfugient, y tracent des réseaux d'échos sonores, de nouvelles brisées emblématiques, sans se préoccu-

per de ce que l'univers communautaire leur accordera en retour. Négativée comme moyen de communication intersubjective, la parole devient le lieu privilégié et unique de ressourcement poétique. Chaque mot se doit d'être travaillé dans sa matière, chaque phrase se doit d'être exploitée dans la multiplicité de ses possibles. Cet effort esseulé de langue, cette déshérence poétique ne peuvent avoir d'autre exutoire que la constitution d'un idiolecte poétique ramené à l'exacte dimension de la compétence verbale du poète laissé seul face à lui-même. La langue ainsi dégagée des apprêts extérieurs qui signalaient la poésie à la cantonade, n'en manifeste pas moins sa participation au *socius*; dans ses égarements locutoires, elle retrouve une archéologie littéraire qui, irrésistiblement, la place dans une relation intertextuelle avec ce patrimoine dont elle explore les lieux-dits sans toutefois se conformer au tracé et au maniérisme formels historiquement prescrits.

Si certains lecteurs confrontés à cette poésie des profondeurs langagières déplorent son manque d'accessibilité immédiate et prétendent ignorer que celle-ci joue dans l'imaginaire littéraire du XXe siècle le rôle inaugurateur que tînt le roman au XIXe siècle, c'est parce qu'ils refusent de voir que ces écrits qu'ils réprouvent comme des excès ésotériques et « gratuits » sont en fait l'aboutissement scriptural direct des procédés de libération formelle improvisés par les poètes d'« avant-garde » de la fin du XIXe dont ils ne disputent pas la place au Panthéon de notre histoire littéraire.

Indéniablement, il y a là une ascèse de la poésie retournant à ses sources et cherchant à se débarrasser de formes d'emprunt imposées progressivement par un exhibitionnisme racoleur avec lequel elle s'est trop longtemps confondue. Cette poésie du décryptage langagier et de l'indicible effort d'interprétation enfin établie est celle-là même que prophétisait et réclamait déjà Roger Caillois dans le numéro d'*Hémisphères* déjà cité :

> Ce langage, qu'on avait cru arbitraire et assemblage capricieux de syllabes sonores, se laisse donc déchiffrer. De lentes recherches et quelque abandon à ses pouvoirs savent le forcer à livrer ses secrets. La patience et le savoir qu'il faut dépenser pour y réussir privent sans doute un texte si défendu des lecteurs précipités ou peu avertis qui sont le plus grand nombre. Mais il est douteux que l'auteur souhaite les retenir.

En proposant ces commentaires critiques, je n'ai pas eu pour but de dresser un palmarès des poètes français, pour la bonne et simple raison que les plus connus d'entre eux (Saint-John Perse, Pierre-Jean Jouve, Aragon, Ponge, Char, Bonnefoy, Du Bouchet,

Dupin, Guillevic, Jabès et Michaux, pour n'en citer que quelques-uns) ont déjà été fréquentés par la critique. A mi-chemin entre l'eulogie des poètes déjà consacrés et la prédiction des gloires futures, ce travail se présente en priorité comme une étude précise de certains textes poétiques ; l'analyse des fonctionnements écrituriels qui les caractérisent devrait permettre une meilleure compréhension de ces textes, mais aussi devrait favoriser une saisie synthétique des tendances principales du mouvement poétique français contemporain.

On considère trop souvent, en effet, que les poètes actuels n'écrivent que pour d'autres poètes, pour d'autres spécialistes en technique poétique, et il est vrai que bien souvent les poètes passent sans difficulté du rôle d'écrivain à celui de critique, ce qui laisse planer un doute sur l'intentionalité *communicative* de leurs œuvres. La responsabilité de cet état de fait en revient à la critique — universitaire et autre — qui, bien souvent, lorsqu'elle s'attarde sur ce que les lettres françaises ont de plus stimulant et de plus original, reprend simplement les modèles critiques suscités par la poésie traditionnelle et se complaît dans un survol « impressionniste » qui ne retient guère d'une œuvre que sa thématique, les constellations symbolistes qui l'étoilent ou une vague stylistique surfacielle de pacotille. On comprend ainsi pourquoi tout lecteur prospectif, estimant qu'il n'y a rien là de bien neuf et que toute cette complication de présentation n'a pour but que d'écarter les non initiés, préfère s'en tenir à des formules éprouvées et en rester à la lecture de textes conformes aux normes canoniques de la poésie et au sens parfaitement orienté. C'est oublier que cette expression poétique largement ignorée est celle de notre propre contemporanéité, que ses modes et ses protocoles signifient plus clairement que toute autre une sensibilité d'époque ; c'est faire de la lecture un retard nostalgique et non pas une intelligibilité du présent. Qui, en effet, se souvient que Victor de Laprade triomphait en poésie au milieu du XIXe siècle, alors qu'Aloysius Bertrand était — et reste — méconnu, que Tristan Derème connaissait un succès d'estime dans les années 20, alors que *Répétitions* d'Eluard était négligé par ses contemporains ?

Ces quelques considérations finales n'ont pas pour but de mettre en doute la sagacité dont fait preuve une génération en matière de choix de lectures, mais servent à centrer plus précisément l'objectif de cet ouvrage. Toute lecture implique un apprentissage des procédures de découverte et d'identification de ce qui fait la qualité d'un texte. Peu importe donc l'âge ou le degré de renommée des auteurs dont les textes sont lus ici ; compte surtout la mise en évidence de propriétés poétiques radicales qui caractérisent l'écriture poétique contemporaine.

Certains essayistes actuels estiment qu'établir une distinction entre prose et poésie est en soi une attitude « rétrograde » et qu'aujourd'hui, il n'y a plus lieu de faire de différence : seuls comptent les textes et l'écriture. Pour eux, l'ancienne répartition en *genres* est définitivement caduque. Rien ne nous semble plus approximatif et plus brouillon, même si une certaine « avant-garde » se laisse bercer par l'illusion d'homogénéité. Comme nous l'indiquions d'emblée, ce sont les conditions de fonctionnement de la langue qui diffèrent. Un certain nombre de procédures qui nous servent à identifier la langue de la poésie ont été absorbées par des auteurs qui, en toute bonne foi, prétendent écrire de la prose ; mais cela ne fait que repousser la distinction puisqu'il faudrait encore tracer une ligne de rupture entre la prose d'« avant-garde » et le prosaïsme de grande consommation. En fait, c'est la tentation de poésie, ou, du moins, des principes qui la gouvernent, qui a investi cette prose, et, par conséquent, s'il n'y a plus lieu de distinguer ce n'est pas parce que la poésie a disparu, mais parce que la prose des romans du XIX[e] siècle a été contaminée et subvertie par une langue dont les principes se définissent exclusivement comme poétiques.

C'est donc l'élucidation de ces principes et l'analyse de leur intervention dans la production écriturielle que je propose ici. Pour des raisons de clarté opératoire, j'ai choisi de les regrouper sous trois rubriques fonctionnelles qui n'entretiennent aucun rapport de complémentarité ou d'exclusion, mais qui permettent, chacune, d'identifier et de définir les conditions et les contraintes du discours poétique contemporain.

— I —

LE LEURRE RÉFÉRENTIEL

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement.

Stéphane Mallarmé

En tant que telle, la mimésis a été l'objet de bon nombre d'études généralement confinées à la problématique romanesque. Les définitions sont multiples, les appréciations diverses et je ne retiendrai que le dénominateur commun qui fait de celle-ci une représentation aussi fidèle que possible de la réalité ; compte tenu, bien entendu, du fait que cette représentation s'exerce dans le langage et qu'elle est donc soumise aux dispositifs, aux réseaux de la fonctionnalité langagière. La mimésis est le résultat de certaines pratiques fondées sur la dénotation, et la lisibilité qui en livre l'accès se caractérise par une immédiateté des orientations sémantiques. Lorsque de telles propriétés se dégagent des textes poétiques, on parle plus volontiers de « poésie descriptive » que de poésie mimétique. La mimésis, toutefois, n'est pas le propre du roman, elle existe dans la structure même de la langue, qu'il s'agisse de celle de la prose ou de celle de la poésie, puisque toute forme de langage articulé possède une fonction de véhicule de l'information ; la différence tient donc au degré et au type d'activation de cette fonction dans les textes considérés. L'information peut se donner comme telle et renvoyer à une réalité extérieure au réseau verbal, mais elle peut aussi être traitée comme n'importe quel autre constituant du matériel verbal. Toute lecture étant dans un premier temps prédicative, le rôle de l'information y est prédominant et, effectivement, dans certains textes poétiques, l'information est bien là pour servir d'ancrage référentiel, pour rattacher le verbal à un contexte extralinguistique qui sert de balise temporelle ou spatiale au texte. L'information joue alors le rôle d'index, similaire à celui tenu par les déictiques dans l'ordre grammatical. Rien, cependant, n'empêche de lire ces références apparemment assujetties au hors-texte comme des constituants pris dans la matière verbale textuelle et placés là pour fonctionner avec les autres dans le cadre clos des dispositifs sémiques ou sonores qui articulent le texte. La valeur informative de l'élément disparaît et ce n'est plus son effet indexique qui vient saturer le réseau mais la valeur connotative de cet index. Ainsi les *Croquis parisiens* de Baudelaire ne sont guère « parisiens », ils utilisent la référence topographique comme réservoir sémique opérant à un métaniveau linguistique,

comme renvoi atopique à un espace où la poésie peut parler à la poésie. Ce n'est plus que du langage aux prises avec lui-même et toute référence à une réalité matérielle est expulsée. La topographie n'est qu'un canevas métaphorique qui gouverne le développement textuel. Exactement comme le signale le terme *topos* (avec cette différence qu'il s'agit dans ce cas de désigner de hauts lieux littéraires rituellement repris par des auteurs successifs) ; le lieu n'est plus qu'une inscription dans le dispositif textuel et sa fonction référentielle est subordonnée au fonctionnement immanent du matériel verbal.

C'est à cette topographie dé-référentialisée, à cette Histoire déshistorisée qui circulent sous forme de notations flottantes dans une stratégie du lieu-dit que se reconnaît aujourd'hui une écriture poétique. La pratique va plus loin que le seul bouleversement de la chronologie et le procédé ne doit pas être confondu avec la désarticulation-dispersion des références réalistes que l'on rencontre dans le « nouveau roman » et qui en fin de compte se reconnaît comme autant de pièces d'un puzzle destiné à être reconstruit (même si certaines ont été perdues en route). Dans l'écriture poétique, la référence est simplement sans pertinence, dépouillée de la fonction qu'elle occupe dans le discours informatif ; elle ne peut même pas être « récupérée » au plan d'une narrativité potentielle.

Ceci ne revient pas à prétendre que la poésie contemporaine la plus stimulante se confond étroitement avec une innocente pratique de l'art pour l'art. La signifiance, qui s'établit dans les procédures détournées et décalées du jeu verbal, construit un sens second qui n'est pas forcément inconclusif ou sans autorité didactique.

Ma première étude, « Goll, Leiris : 'Touristes nous nous sommes promenés...' », montre comment il est possible d'identifier des dispositifs écrituriels fondamentaux qui, à partir d'un canevas thématique commun (la relation de voyage), produisent des textes radicalement distincts en ce qui concerne le traitement de la référence. Alors que l'ancrage référentiel est une nécessité fonctionnelle des textes de Goll, il devient, chez Leiris, prétexte à des jeux verbaux qui propulsent le texte dans une errance guidée seulement de loin en loin par les assemblages langagiers auxquels se prêtent les inscriptions « réalistes ».

La deuxième étude, « Poétique topologique, 'La victoire de Guernica' d'Eluard » reprend cette problématique élémentaire et la dépasse en analysant comment un texte de circonstance, qui se devrait d'être la description fidèle d'un lieu et d'un moment historique précis, travaille à corroder son inscription référentielle parce qu'elle entrave la portée généralisatrice de la signifiance.

Ainsi, le message « politique », au lieu d'être porté par le réalisme mimétique passe entièrement par les dispositifs langagiers et s'affirme au fur et à mesure que les références « concrètes » sont négativées.

L'essai « Bonnefoy, Meschonnic : l'image et la formule », dans la deuxième partie de cet ouvrage, comporte également une interrogation sur le leurre référentiel, mais il s'agit là de la « réalité » absente au monde, toute discursive, de la « présence » illusoire dont les contours ne se laissent apercevoir qu'à travers le prisme de l'intertextualité.

ainsi, le message poétique « au-delà de ce qui est dit » par la tradition romantique passe concrètement par les dispositifs langagiers et s'affirme au fur et à mesure que s'[illegible] les « [illegible] » [illegible] [illegible].

L'essai « Bonnefoy, Meschonnic : [illegible] » [illegible] la deuxième partie de cet ouvrage, comporte également une interrogation sur le leurre référentiel, mais il s'agit ici de la « réalité » absente au monde, autre discours, de la « présence » [illegible] dont les contours ne se laissent apercevoir qu'à travers le miroir de l'intertextualité.

MICHEL LEIRIS, YVAN GOLL :
« TOURISTES NOUS NOUS SOMMES PROMENÉS... »

On connaît la phrase de Tristan Tzara (affligé en français d'un certain zézaiement) : « Comme chacun sait, il y a trois stades dans la théorie de Freud : le stade oral, le stade anal et le stade *zénithal* ». Ce dernier terme, *zénithal*, paraît parfaitement caractériser les fous de l'horizon, les baladins ivres de leur échappée belle, les « buveurs d'alcool stellaire » (Leiris), ces poètes perdus dans l'ardence de leur course, ces rêveurs de l'univers pour qui la prégnance terrestre n'est qu'un prétexte à des envolées gourmandes.

Yvan Goll était l'un d'entre eux. Mais qui se souvient d'Yvan ? Pas une ligne dans les anthologies de la renommée littéraire pour celui-ci. Comme l'écrit Léon-Gabriel Gros dans *Les Cahiers du sud* (1) :

> Le rayonnement de l'œuvre d'Yvan Goll n'est pas ce qu'il devrait être. Certes, elle a ses fervents mais qui se recrutent parmi les seuls connaisseurs. Ayant justifié, et au-delà, les espoirs que l'on plaçait en elle, sur la foi des premiers recueils, dans les années 20, elle n'a point connu la large diffusion que l'on était en droit de lui prédire à l'époque. S'agit-il d'un paradoxe ou d'une injustice ? Des deux, sans doute, et l'avenir s'en étonnera.

L'avenir s'étonne, en effet, car le destin d'Yvan Goll est tout, sauf banal ; il aurait pu parodier l'article du *Figaro* de Gide répondant au Barrès des *Déracinés* (2) : « Je pars avec le cœur français, l'esprit allemand, le sang juif et un passeport américain, où voulez-vous, messieurs les auteurs d'anthologies que je m'enracine ? ». Puisque, d'une certaine manière, le propos de cet essai vise à analyser les conditions d'inscription du référentiel (qui peut aussi être biographique) dans l'écriture et que l'information

(1) Léon-Gabriel Gros, « Yvan Goll ou la parole est à la matière », *Cahiers du Sud*, 298, 1949.
(2) André Gide, « A propos des *Déracinés* » *Figaro*, décembre 1897.

concernant Yvan Goll n'est pas facilement accessible (3), que l'on me permette d'égrener les quelques biographèmes qui vont suivre. Né en 1891 dans une Lorraine sous domination allemande, Goll fait ses études à Berlin et ses intérêts littéraires l'amènent à participer aux côtés d'Ehrenstein, Oluthy Nover et Else Lasker-Schüler au mouvement expressionniste allemand des années 1910-1914 ; durant la Première Guerre, il rejoint les pacifistes de Genève et milite au mouvement *Demain* avec Romain Rolland, Zweig et Pierre-Jean Jouve ; il se partage entre Genève et Zurich, où, avec Tzara, il contribue à fonder le mouvement DADA ; une connaissance élémentaire du russe lui permet de servir d'intermédiaire entre Romain Rolland et Lénine au moment où celui-ci cherche à obtenir l'approbation des pacifistes pour son retour en Russie (4) ; la guerre finie, Goll s'attarde à Ascona, en Italie, où, sous l'autorité de Jung, il s'initie aux secrets de l'ésotérisme et de l'occultisme ; il vient à Paris, fonde la revue *Surréalisme*, devient l'ami d'Eluard, Aragon, Dali, Picasso, etc. ; il introduit l'œuvre de Maïkovski en France, devient l'un des traducteurs attitrés de James Joyce ; la Seconde Guerre mondiale l'oblige à se réfugier à New York où il fonde la revue *Hémisphères* qui fait connaître Aimé Césaire et Arthur Miller au public francophone. Les titres des textes accrochés aux friches du parcours attestent des détours ; citons, entre autres : *Les cinq Continents, Elégies internationales, Die Weissen Blatter, Sodome et Berlin, Die Eurokokke, Chansons malaises, Jean-sans-Terre découvre Manhattan, Jean-sans-terre à Cuba, Elégie d'Ihpétonga, Elégie d'Hakwanna, Cuba, corbeille de Fruits* ; textes multipliés puisque chaque fois, au réveil des exodes et des exils, il faut reprendre, traduire, transformer : *Der Neue Orpheus, Le nouvel Orphée, The New Orpheus* ; de l'allemand au français, du français à l'anglais, de l'anglais au russe, du russe à l'allemand, etc. ; circuit transformationnel sans cesse en exercice. Le texte le plus représentatif de cette constante mouvance est sans aucun doute le cycle de *Jean-sans-Terre*, composé de 1934 à 1944 et au titre explicitement auto-référentiel : Jean = Yvan. Le refrain du poème intitulé « La course de Jean-sans-Terre » pourrait bien servir d'épigraphe à l'ensemble de l'œuvre :

---

(3) Une partie seulement des textes d'Yvan Goll a été rassemblée : *Yvan Goll. Oeuvres*, Claire Goll & François-Xavier Jaujard éds., Paris : Editions Emile Paul, 1968/1970/. 4 volumes étaient prévus, deux seulement ont paru. Tous les papiers d'Yvan Goll ont été confiés à la bibliothèque municipale de Saint-Dié (Vosges), sa ville natale.

(4) *Cf. Lenin in Zurich*, par Alexandre Soljenitsyne, New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1976.

Jean-sans-Terre marche marche
Sa semelle claque claque
Son squelette craque craque
Et la terre tourne tourne.

Quant à Michel Leiris, comme il n'est plus à présenter (5), j'insisterai, dans cette étude, sur l'avers de son activité littéraire : l'ethnographie. Celle-ci, apparaissant sporadiquement dans le cycle de *La Règle du jeu* sous la forme de voyages accomplis/à accomplir, se constitue comme le pôle opposé de ce que Max Jacob caractérisait comme la « bureaucratie noire de l'homme de lettres » (6) ; M. Leiris l'installe dans le texte comme contrepoint à la corvée qui consiste à consulter sans cesse ses fiches sur lesquelles sont méticuleusement indexés tous ces « petits faits » qui constituent la matière « première » de ses écrits :

> Je me suis donc enlisé dans ma besogne de rabouteur de fiches et trouve un goût de plus en plus amer à ce ressassement perpétuel d'observations et d'événements ressortissant tous au passé le plus mort. Nulle flambée poétique ne monte, je perds de vue mon but ultime qu'étouffe la foison de détails plutôt qu'elle ne concourt à y mener, et je m'engonce, à chaque pas, davantage dans mon *lugubre* petit trantan de collectionneur (7).

La douleur du texte se déploie de la fiche à la fiction et de la fiction à l'affliction. Mais si l'écriture rend sombre, au voyage, en contraste, est attaché le rayonnement solaire de l'exotisme lointain. Dans *Fourbis*, par exemple, M. Leiris rappelle cet événement fabuleux qui s'est produit dans les confins perdus du désert saharien :

> Le soleil se leva sur Béni-Ounif, Khadidja la prostituée m'attendait, Khadidja en grand arroi de princesse qui vient hanter les rêves du voyageur à l'heure où les rayons verticaux pénètrent jusqu'au fond du puits. Tu n'as pas peur du soleil... observa-t-elle sans que son buste ni sa tête bougeassent d'une ligne et comme si cette sentence était venue de très loin. Tu n'as pas peur du soleil... avait-elle dit de sa voix rocailleuse et, dans mon enfantine vanité, je m'étais plu à imaginer qu'elle avait, parlant sur le ton neutre d'une sibylle, défini mon destin comme l'eût fait un émissaire de l'au-delà me révélant un pacte qui m'aurait lié à l'événement solaire (8).

---

(5) De nombreux travaux ont été consacrés à Michel Leiris depuis 1970. On trouvera une bibliographie assez complète in *Lire Leiris*, Philippe Lejeune, Paris : Klincksieck, 1975 ; *Sub-Stance* 11/12, 1975 et Roland H. Simon, *Orphé Médusé*, Lausanne : L'Age d'Homme, 1984, pp. 208-220.
(6) Lettre de Max Jacob à Michel Leiris, 6 décembre 1921, citée dans : *Correspondance de Max Jacob*, Paris : Editions de Paris, 1955, p. 53.
(7) *Biffures*, Paris : Gallimard, 1948, p. 287.
(8) *Fourbis*, Paris : Gallimard, 1955, p. 216.

La scène se répète vingt ans plus tard, de nouveau dans un ailleurs exotique et voyageur :

> [...] J'entendais, prononcée par une inconnue sur une route de la Gold Coast britannique alors qu'ayant quitté le matin le gros centre marchand de Kuwasi, j'allais à Korrongo visiter les mines d'or, une phrase presque semblable à celle que j'avais déjà accueillie comme un oracle quand elle m'était arrivée des lèvres de Khadidja (9).

En confirmant le détachement du quotidien, le voyage s'établit dans le texte de M. Leiris comme l'abandon des cachots et des labyrinthes de l'écriture fictionnelle au jour le jour, comme l'échappée d'Icare vers les espaces extérieurs radiants et mythiques. Le voyage devient le rite propitiatoire qui rapproche de l'infini flamboyant et l'on peut aisément lire sous cette formulation qui prend en écharpe le mythe solaire la constante aspiration du texte de M. Leiris vers la reconnaissance d'un absolu régulateur qui justifie et, en fin de course, annihile.

Echo du côté d'Y. Goll dans le poème intitulé « Jean-sans-Terre s'immole au soleil ».

> Jean-sans-Terre adule
> L'astre adolescent
> L'ivre crépuscule
> Des siècles naissants
> — Vainqueur des aurores !
> Dit-il : Souverain !
> Descend et dévore
> Notre stérile grain
> Dessèche et compresse
> Aïeul de Minos
> Mon muscle et ma chair
> Jusqu'au roc de l'os
> [...]
> Incinère et brûle
> Dans ce feu divin
> De ton crépuscule
> Ce qui fut si vain
> Soleil je t'invite
> Et je me soumets
> Ne me ressuscite
> Jamais, plus jamais (10).

Pour le lecteur attentif, cependant, cette opposition entre le voyage comme support de l'entreprise ethnographique et la

---

(9) *Fourbis*, Paris : Gallimard, 1955, p. 217.
(10) *Yvan Goll. Oeuvres*, *op. cit.*, t.II., pp. 164-165.

rédaction en chambre des essais biographiques apparaît comme un artifice rhétorique. La coupe schizoïde se résout, en fait, dans le balancement pendulaire de l'écriture biographique même : « Mouvement pendulaire d'un ouvrage d'ordre ethnographique à ce tome III de la *Règle du jeu* où j'essaye d'exprimer ce qui me touche le plus intimement, de sorte qu'il me faut passer — changement de tâche liée au changement de lieu — d'un type d'écriture tendant à rendre compte objectivement d'une masse de faits [...] à ce type opposé qu'en vérité je ne parviens pas à empêcher d'être contaminé par le premier ».

Où cette « contamination » entre l'apparat du voyage et l'écriture fictionnelle en chambre se manifeste-t-elle mieux que dans le texte de *L'Afrique fantôme* ? Ce volume ne se tisse que dans la constante incertitude entre les deux modes de l'écriture. A la date du 4 avril 1932, M. Leiris, par exemple, écrit :

> Je ne me suis pas proposé un seul instant d'écrire ce qu'on appelle un *récit de voyage* estimant que de nos jours il est des activités plus urgentes qu'infuser aux dilettantes des sensations touristiques. Fort à la mode depuis déjà nombre d'années, le *récit de voyage* est un genre littéraire qui vise à faire du lecteur un voyageur en chambre, voire, si le patient est alléché suffisamment et en a les moyens, un touriste. En somme, travail pour les bibliothèques de gare ou pour l'agence Thomas Cook [...].
>
> J'ai donc préféré publier ces notes, prises en marge des déplacements et des enquêtes, et qui (bien qu'on y retrouve le canevas du voyage, des échos des travaux qui y ont été faits, et les plus importantes anecdotes ou péripéties) ne constituent pas autre chose qu'un journal personnel, un journal intime que j'aurais pu aussi bien tenir à Paris mais que je me trouve avoir tenu me promenant en Afrique (11).

Donc M. Leiris et Y. Goll, tous deux, « touristes » poussés par une urgence d'absolu, se sont promenés ; mais à part cette similitude dans l'inscription biographique qui se révèle un bien frêle motif d'association, quelle autre raison me pousse à les réunir ici où il s'agit de poétique ?

Sans doute un nom commun, ou plus exactement un nom qui leur sert d'archéologie poétique commune : celui d'Apollinaire.

Dans la préface du premier numéro de la revue *Surréalisme*, paru en octobre 1924, soit quelques mois avant la parution de la revue concurrente *La Révolution surréaliste* animée par A. Breton, Y. Goll signale l'importance qu'il attribue à la poétique élaborée par Apollinaire :

> La réalité est à la base de tout grand art. La réalité, *c'est le sol sous nos*

---

(11) *L'Afrique fantôme*, Paris : Gallimard, 1934, p. 213.

> *pieds* [...]. *Tout ce que l'artiste crée a son point de départ dans la nature.* Cette transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) constitue le surréalisme.
>
> Le surréalisme est une conception qu'anima Guillaume Apollinaire. En examinant son œuvre poétique, nous y trouvons les mêmes éléments que chez les premiers cubistes : les mots de la vie quotidienne ont pour lui une « magie étrange » et c'est avec eux, avec la matière première du langage, qu'il travaillait [...].
>
> Seulement avec ce matériel élémentaire, il forma des images poétiques. L'image est aujourd'hui le critère de la bonne poésie. La rapidité d'association entre la première impression et la dernière impression fait la qualité de l'image (12).

Dans *Frêle bruit*, le tome IV de *La Règle du jeu*, publié en 1976, M. Leiris, dans le fragment, sans doute le plus conforme à l'architecture des précédents volumes, s'attarde sur les liens qui l'attachent à l'œuvre d'Apollinaire :

> Un regain d'intérêt pour ces récits de la Table Ronde avait surgi dans mon esprit de vingt ans : découvrant Apollinaire, je m'étais attaché à *L'Enchanteur pourrissant* [...] lointainement inspiré par le cycle d'Arthur et m'offrant la mythologie alors la plus propre à m'émouvoir, et cela — autant que mon désir d'éclairer tout ce qui me semblait obscur quand je lisais Apollinaire — m'avait rendu curieux des sources anciennes. Sous les traits de Merlin, 'l'enchanteur décevant et déloyal' ce que le dernier des grands buveurs d'alcools stellaires m'avait montré, c'était la figure ambiguë du poète, mage et séducteur, lui-même trop sensible à la séduction pour n'être pas proie déchirée en même temps que prestigieux architecte de mirages, homme entre tous blessé mais homme qui, tout à la fois, détient le plus haut privilège [...].
>
> Je me souciais peu de savoir si Arthur et ses compagnons avaient été des créatures réelles. Mais, ancrés dans une historicité à tout le moins apparente, ces gens qui, bardés de fer comme des Dunois ou des Bayards, se mouvaient dans un monde de féérie, infusaient au merveilleux leur consistance [...].
>
> Merveilleux absolu, tel qu'on ne peut y croire sans se poser de question, merveilleux relatif, tel que la merveille est qu'on y croit sans y croire [...].
>
> Mais il reste ceci, mieux que d'autres, certaines choses appellent cette ivresse légère ou brutale par laquelle, possédé ou charmé, je me sens emporté comme sur un tapis volant. Vue d'un objet ou d'un lieu qui rend sensible la présence d'idoles de la même famille que cet arbre touffu de toutes les prières à qui Apollinaire a donné pour pendants les Christ d'une autre croyance qu'il avait dans sa chambre.
>
> Merveilleux, ce qui, sans gifle nécessaire à nos poids et mesures, dépasse le quotidien mais ne se réduit pas à l'insolite, ce qui exalte totalement ou met l'imagination en branle, porte à rêver, 'laisse rêveur'. Sans doute est-ce sur ces deux terrains-là (Effusion et Rêverie

---

(12) *Yvan Goll. Oeuvres, op. cit.*, t.I, pp. 87-89.

> dans un cadastre symbolique) que pousse, multiforme, le merveilleux (13).

Dans ce long extrait, ébranché à un texte de plus de soixante pages, consacré, donc, à Apollinaire et au merveilleux ainsi qu'à ce qui, aux yeux de M. Leiris, les lie : le poétique, se dessinent quelques traits qui ont à voir métaphoriquement avec le parcours, le tracé, le périple : « se sentir emporté », « mettre l'imagination en branle », « porte à rêver », et enfin « cadastre symbolique ». Je les retrouverai tous au détour de mon propos. S'impose également la « leçon » du texte : la course ou la longue marche se donne pour but la conquête du merveilleux, cette conjoncture élusive de deux pôles dans une ivresse légère ou brutale mais qui, toujours, transporte.

Cet intérêt pour Apollinaire (palimpseste onomastique de « soleil ») lie doublement M. Leiris et Y. Goll. Il les lie d'une manière que l'on peut qualifier de « réactionnelle » à l'égard du surréalisme de Breton. On les a, parfois, assimilés tous deux, à ce mouvement ; il n'est pas dans mon propos d'entrer dans les détails des crises, scissions et autres péripéties qui ont marqué la vie du groupe surréaliste ; je me contenterai de rappeler ce qu'écrivait Breton dès le premier *Manifeste du Surréalisme* :

> En hommage à Guillaume Apollinaire qui venait de mourir et qui, à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement [pour le principe de l'absurdité immédiate] sans toutefois y avoir sacrifié de *médiocres moyens littéraires*, Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de surréalisme le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition [...]. A plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval dans la dédicace des *Filles du Feu*. Il semble, en effet, que Nerval posséda à merveille l'esprit dont nous nous réclamons, Apollinaire n'ayant possédé, par contre, que la lettre, encore imparfaite, du surréalisme et s'étant montré impuissant à en donner un aperçu théorique qui nous retienne.

A la suite de ce passage, on peut retrouver, désigné comme en creux, à l'usage des seuls initiés, le nom d'Y. Goll. En effet, Breton fustige ceux qui voudraient lui ravir la propriété du terme « surréalisme » :

> Je crois qu'il n'y a plus aujourd'hui à revenir sur ce mot et que l'acception dans laquelle nous l'avons pris a prévalu généralement sur son acception apollinarienne [...]. C'est de très mauvaise foi qu'on nous contesterait le droit d'employer le mot SURREALISME dans le sens où

---

(13) *Frêle bruit*, Paris : Gallimard, 1976, pp. 323-379.

nous l'entendons, car il est clair qu'avant nous ce mot n'avait pas fait fortune (14).

Ici s'interrompt la trame des similarités que j'ai patiemment tissée entre Goll et Leiris. Temps pour la partition, le divertissement, ce qui laisse déjà soupçonner que quelles que soient les bouches d'ombre théoriques auxquelles s'emblématisent les poètes et les écrivants, il y a toujours place pour l'équivoque et le clair-obscur.

Y. Goll indiquait donc dans la préface du premier numéro de sa revue *Surréalisme* combien il était redevable, pour ses idées sur la poétique, au travail d'Apollinaire ; dans la suite du texte, il précise quels sont les enseignements théoriques qu'il en a tirés quant à la pratique de l'écriture :

> L'art est une émanation de la vie et de l'organisme de l'homme. Le surréalisme, expression de notre époque, tient compte des symptômes qui la caractérisent : il est direct, intensif et il *repousse* les arts qui s'appuient sur des notions abstraites et de seconde main : logique, esthétique, effets de grammaire, jeux de mots [...].
>
> L'art frivole et décadent aura bientôt cessé d'amuser une génération qui après la guerre avait besoin d'oublier.
>
> Et cette contrefaçon du surréalisme que quelques ex-dadas ont inventée pour continuer à épater le bourgeois, sera vite mise hors de la circulation.
>
> Ils affirment la 'toute-puissance du rêve' et font de Freud une muse nouvelle. Que le docteur Freud se serve du rêve pour guérir des troubles trop terrestres, fort bien ! Mais de là à faire de sa doctrine une application dans le monde poétique, n'est-ce pas confondre art et psychiatrie ?
>
> Leur 'mécanisme psychique basé sur le rêve et le jeu désintéressé de la pensée' ne sera jamais assez puissant pour ruiner notre organisme physique qui nous enseigne que la réalité a toujours raison, que la vie est plus vraie que la pensée.
>
> Notre surréalisme retrouve la nature, l'émotion première de l'homme, et va, avec un matériel artistique complétement neuf, vers une construction, vers une volonté (15).

La conclusion de cette préface si peu citée, si peu commentée par comparaison avec d'autres textes de la même époque, présente, néanmoins, un intérêt indiscutable pour les études sur la poésie contemporaine. Brièvement, je dirai que Y. Goll identifie très lucidement et très efficacement ce que l'on admet généralement aujourd'hui comme les signes extérieurs de la modernité : effets de grammaire, jeux de mots, écoute de l'inconscient. Mais

---

(14) *Manifestes du Surréalisme*, Paris : J.-J. Pauvert, 1962, pp. 38-39.
(15) *Yvan Goll. Oeuvres*, *op. cit.*, t.I, p. 89.

il les désigne pour mieux les *repousser.* Outre la filiation à Apollinaire, on peut s'interroger sur les prémisses théoriques qui motivent un tel refus.

A titre de clausule, de clôture d'argumentation en faveur d'un nouveau mouvement littéraire, ce passage semble, à première lecture, d'une grande généralité, voire d'une grande banalité. Un mot, cependant, retient mon attention : le mot « construction ». Apparemment suspendu dans sa trivialité techniciste, il s'est rapidement chargé d'échos contextuels. Il a d'abord rappelé à lui « matériel » qui le précède de peu dans la phrase et, tous deux, effet intertextuel, ont livré les cadres esthétiques du *Constructivisme.*

Aveuglés aujourd'hui par Dada et le Surréalisme, nous avons tendance à oublier que dans les années 20, la domination était loin d'être aussi claire qu'elle l'est aujourd'hui. Ce n'est que rétrospectivement que nous privilégions Tzara et Breton.

Dans l'euphorie brouillonne de l'Après-Guerre, Cubisme, Futurisme, Dadaïsme et Constructivisme se partageaient les faveurs des intellectuels dans toute l'Europe. J'ai rappelé dans mes papillotes biographiques que Y. Goll avait fait ses études à Berlin et qu'il connaissait le russe, suffisamment, du moins, pour traduire Maïkovski. Les filiations entre le Cubisme, le Futurisme de Marinetti et le Constructivisme allemand de Grosz sont nombreuses et il est inutile d'en dresser la liste ici, mais c'est le soviétique Vladimir Tatlin, surtout connu pour son *Monument à la IIIe Internationale*, qui, avec sa conception d'utilité et de vérité, exprime le mieux le refus de toute « frivolité » esthétique dans l'art qui caractérise le Constructivisme. Pour lui, seule l'*existence physique* de l'objet compte, sa *matière* et non sa forme, sa *réalité* et non son abstraction. Bien avant que Marshall MacLuhan déclare : « Le média est le message », en 1920, déjà Tatlin indiquait : « La matière est le message ».

Il semble donc qu'en avançant des notions comme « l'organisme physique », « le matériel artistique », « la construction », ce soit vers cette direction que Goll cherche à entraîner son surréalisme.

L'archéologie poétique que Y. Goll se découvre dans l'œuvre d'Apollinaire n'est peut-être donc qu'un reflet de l'archéologie théorique que le Constructivisme se reconnaît dans le Cubisme. Similarité dont il n'y a pas lieu d'être surpris puisque Apollinaire s'est souvent laissé désigner comme Cubiste, même s'il se riait de ces vaines étiquettes.

Les propositions de Y. Goll en 1924 témoignent donc bien d'une contemporanéité théorique, mais on ne peut pas dire qu'il s'agit ici d'influences *subies* par Goll, car son travail de réflexion théorique sur la poétique participait pleinement de ces divers

mouvements. Ce qui est subi, c'est la déterritorialisation, le fait que l'avancée théorique qu'il propose se développe et se poursuit ailleurs ; simple problème de géographie. Il faut sans doute voir là la raison pour laquelle la poésie de Goll est jugée assez proche de la poésie nord-américaine (Ezra Pound en particulier) et sud-américaine (l'argentin d'adoption Goytisolo n'a-t-il pas publié en 1977 un recueil intitulé *Juan-sans-Terre* ?).

L.-G. Gros, dans l'article cité au début de cet essai, a donc tort de s'étonner que l'œuvre de Goll ait connu du succès dans les années 20 pour tomber ensuite dans l'indifférence : comme le Cubisme, comme le Futurisme, comme le Constructivisme, il a été victime, en France, du Surréalisme de Breton et de ses mots d'ordre.

D'un autre côté, un respect trop littéral pour les slogans du Cubisme et du Constructivisme a empêché Goll d'entrevoir que le travail d'Apollinaire dont il se réclame n'est pas dépourvu de ce que lui dénonce comme « effets de grammaire », « jeux de mots ». Ainsi que le montre Jean-Claude Chevalier dans son article « Apollinaire et le calembour » (16), Apollinaire pratique la troncation syllabique des mots et « établit un jeu d'édification des formes contrastées du langage qui acquiert par là un sens, les formes du langage n'étant plus arbitraires et immotivées mais symboliques par le jeu des rapprochements, des contrastes ».

Puisque les textes d'Apollinaire présentent ce genre d'effet, pourquoi Breton l'a-t-il renié ? En suivant ce que j'ai souligné jusqu'à présent, il semble possible de hasarder une réponse ; pour Breton, ce qui qualifie les jeux de mots et les effets de syntaxe c'est leur qualité tautologique ; l'écriture automatique ne doit avoir ni bas-fonds, ni arrière-plan ; elle ne dit rien sur la réalité, elle *est* en elle-même et pour elle-même, action et réel, fièvre sacrée ; elle ne se prétend pas porteuse de conclusion :

> Certes, je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste [...]. 'C'est oracle ce que je dis' [déclare Rimbaud] : Oui *tant que je veux*, mais qu'est lui-même l'oracle ? La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre que celle qui me dicte mes discours les moins courroucés. Mon temps ne doit pas être le sien, pourquoi m'aiderait-elle à résoudre le problème enfantin de ma destinée ? Je fais semblant, par malheur, d'agir dans un monde où, pour arriver à tenir compte de ses suggestions, je serais obligé d'en passer par deux sortes d'interprètes, les uns pour me traduire mes sentences, les autres, impossibles à trouver, pour imposer à mes semblables la compréhension que j'en aurais (17).

---

(16) Jean-Claude Chevalier, « Apollinaire et le calembour », *Europe*, nov.-déc., 1966, p. 61.
(17) *Manifestes du Surréalisme, op. cit.*, pp. 60-61.

Cet aspect gratuit du langage est diamétralement opposé à l'intentionalité d'Apollinaire ; pour lui, le jeu sur les mots est destruction, profanation, mais également invention et réorganisation du monde dans la médiatisation du verbal. « Reconstruction » disait-il ; le travail sur le signifiant postule une cause et un effet, il invite l'interprétation et l'établissement d'une vérité révélée ; c'est cet aspect du merveilleux langagier que retient M. Leiris. Le mot se transforme en *bon mot* et, progressivement, par accumulation, se dessine un circuit filé qui retient le réel tissé par l'écriture ; l'auteur espère qu'ainsi, en fin de parcours, se révélera enfin cette *règle du jeu*, ce secret ordonnateur au cœur de la destinée du poète-prophète. Breton, dans le texte que j'ai cité, admettant, à titre d'hypothèse un instant retenue, l'idée selon laquelle le langage poétique peut être un oracle, estimait que cette situation impliquait l'apparition de deux sortes d'interprètes : le premier, chargé de traduire et d'interpréter la sentence (le décrypteur), le second capable de la rendre compréhensible aux autres (le communiquant). M. Leiris, se transportant de l'insignifiant au signifié, se charge de la production de l'oracle verbal, mais il se réserve également la fonction d'interprète sous son double aspect. Comme un cabaliste, il triture les lettres, comme un lexicologue il dissèque les mots, comme Pythagore forgeant ses « vers dorés », il affûte expressions et sentences, vers et proses mêlés. Les textes *Glossaire, j'y serre mes gloses* et *Bagatelles végétales* sont les exemples les plus explicites, les plus concis et les plus systématiques de cette pratique parce qu'ils reposent essentiellement sur une paronomase surcodée (antanaclase, anadiplose, pronomination, etc.) ce qui permet de les lire un peu comme des exemples applicatifs d'un traité de rhétorique classique (par exemple : « peins le pain », « laisse le sel », « square des couars », « Don Juan : jouant de ses dons », « un Sisyphe incisif »). Au-delà de ces unités phrastiques, le principe est le même dans la structure de bien des chapitres de la *Règle du Jeu*.

Au Vif
A cors et à cris.
A toutes brides.
A ras bord.
A tire d'ailes.
A bouche que veux-tu.
A poings fermés.
A pierre fendre.

A chaudes larmes.
A pleines voiles (18).

Le titre est l'hyperonyme emblématique dont le sens régularise l'apparition des expressions contenues dans le poème ; toutes indiquent une idée superlative d'abondance. L'autre élément régulateur est constitué par la préposition « à » qui, en quelque sorte, sélectionne et limite le type d'expression marquant le superlatif. La répétition du même phonème a, en plus, pour effet secondaire de créer une paronomase de type anadiplose, ce qui contribue à l'effet prosodique général et témoigne de l'intérêt que M. Leiris porte dans son écriture à une certaine disposition et à une certaine régulation formelle.

Ce recours à l'apparat rhétorique des figures lui permet d'effectuer quatre opérations distinctes, interactives mais que pour les besoins de cette présentation je citerai successivement. *Transgressions du sens* : le déplacement d'une lettre, d'une syllabe à l'intérieur d'un mot, l'installation d'une série homogénéisée d'éléments linguistiques hétéroclites, écarte tout segment linguistique de son sens commun et le propulse dans le circuit du signifiant. *Production du sens* : par la troncation d'un mot, d'une expression, M. Leiris pose l'antériorité du signifiant sur le signifié et peut ainsi faire circuler le sens et l'interrompre où il lui semble convenir dans la chaîne de l'énoncé. *Administration du sens* : contrôle constant de la production qui lui permet d'attacher des plus-values connotatives ou dénotatives par déplacement, addition des éléments sur le circuit qu'il construit. *Réification du sens* : il peut proposer à titre d'épiphanie ou de phénomène les produits de sa manipulation. Le texte construit ainsi un ensemble de rapport-objets valant pour des objets de la réalité que le grand manipulateur dispose où bon lui semble sur la carte du parcours qu'il est en train de dresser.

La distance établie ainsi par l'appareillage rhétorique entre l'énigme verbale et sa glose, verbale elle aussi, est toujours conçue chez M. Leiris comme un parcours, un *circuit touristique*. Les révélations langagières merveilleuses qui jalonnent l'errance sont des « lieux-dits » et la « bifur » (troncation pour « bifurcation » — ferroviaire) désigne l'endroit où l'interprète se voit mis en demeure de choisir entre deux voies : « J'entendais mettre l'accent sur l'acte même de bifurquer, de dévier comme fait le train qui modifie sa direction selon ce que lui commande l'aiguillage » (19).

(18) *Haut Mal*, Paris : Gallimard, 1948, p. 219. On trouvera dans l'article de Michael Riffaterre « Sémantique du poème » (*Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, 23, mai 1971, p. 134) une analyse plus détaillée de ce poème.
(19) *Biffures*, Paris : Gallimard, 1948, p. 279.

Cette notion d'*aiguillage* n'est pas sans rappeler les premières théories de Freud sur l'inconscient ; d'après Oscar Mannoni, celui-ci envisageait le principe du « transfert » comme « Un déplacement, une erreur d'aiguillage » (20).

Petit filage intertextuel, ces deux textes, celui de M. Leiris sur la « bifur » et celui de Freud sur le « transfert » évoquant immédiatement le texte de Dumarsais sur l'« espace tropologique » :

> Les mots sont parfois détournés de leur sens primitif pour en prendre un nouveau qui s'en éloigne plus ou moins, mais qui cependant y a plus ou moins de rapport. Ce nouveau sens des mots s'appelle « sens tropologique » et l'on appelle trope cette conversion, ce détour qui le produit (21).

Boucle bouclée. Dans le blanc ménagé par le langage, dans l'espace vide, insidieux, entre l'énigme verbale et sa glose s'installe l'appareillage de la rhétorique et nous y retrouvons, certainement pas par hasard, Freud et la fantasmatique de l'inconscient. Boucle doublement bouclée puisque après avoir traité des « effets de grammaire » et des « jeux de mots » qui constituaient le premier rejet de Goll, nous voici rendus maintenant en face du second : le rejet de Freud et de la prise en compte de l'inconscient.

On a pu considérer que la psychanalyse n'était, d'une certaine manière, que la redécouverte par Freud de la rhétorique habillée d'une autre terminologie (22). Sous cette perspective, le refus manifesté par Goll à l'égard, d'une part, des « jeux de mots » et « effets de grammaire » et, d'autre part, du freudisme, ne serait, en fait que le refus d'un seul principe de production poétique : le recours aux effets rhétoriques dans l'écriture. Il semble cependant qu'il faille voir dans la psychanalyse plus qu'un simple appareil descriptif ; il y a dans la psychanalyse une méthodologie d'*enquête* et c'est surtout cet aspect que retient M. Leiris. Pontalis l'indique très clairement quand il écrit :

> La méthode de Leiris cherche à rejoindre la psychanalyse : [...] « cheminement hors des sentiers battus », progrès discontinus d'une parole qui constitue sa vérité. C'est bien là l'héritage de Freud poursuivant le sens dans ses déviations — rébus du rêve, jeux de langage — le sujet dans ses marges, méprise de l'acte et de la parole, l'inconscient dans ses détours (23).

---

(20) Oscar Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris : Seuil, 1967, p. 127.
(21) Dumarsais, *Les Tropes*, Paris, 1818.
(22) *Cf.* en particulier Tzvetan Todorov, « La rhétorique de Freud », in *Théories du Symbole*, Paris : Seuil, 1977, pp. 285-321.
(23) J.-B. Pontalis, « Michel Leiris ou la psychanalyse interminable », in *Après Freud*, Paris : Julliard, 1965.

On peut donc avancer que pour M. Leiris, psychanalyse — il a été en analyse jusqu'au moment où il a commencé à voyager — 1929 — et voyage sont deux aspects de la même intentionalité poétique. Je peux la résumer d'un mot qui n'est même pas un néologisme : la poétique de Leiris s'origine dans le besoin de s'*étranger*; mais l'étrangeté du sujet n'est pour lui ni dans la restitution à plat des phantasmes qui l'occupent, ni dans la contemplation variée et successive de hauts lieux géographiques. L'étrangeté exotique est au cœur même du langage :

> Il me faut [...] ranger dans le dossier « pour mémoire » ces motifs avec lesquels, m'*expatriant sans bouger*, je me suis bercé en des temps où j'avais cependant dépassé l'âge du balbutiement : Honolulu, Waikiki ou autre Tananarive, Monomotapa [...] et (rapide air titubant dont, en 1929 au Moulin-Rouge, les Black Birds diffusèrent le parfum poivré de Harlem) Digadigadoo (24).

Conclusion donc partielle et, sans doute, attendue de ces analyses entre Y. Goll et M. Leiris, en matière de poétique référentielle : toute la différence repose sur une utilisation opposée du langage.

J'ai déjà constaté que dans sa poétique Goll maintenait la primauté de l'image et donc de la métaphore. Or, la métaphore est la figure la plus élémentaire dans la mesure où elle subsume simplement des oppositions binaires. C'est bien pour cette raison qu'Auguste Comte, le chantre du positivisme, en fait la louange. Goll, dans ses textes, en fait un usage intensif. Il excelle également à utiliser les mots techniques d'une précision sans ambiguïté, comme on peut le constater dans le cycle du poème *Le Char triomphal de l'Antimoine*. A titre d'illustration de sa manière poétique je citerai le poème suivant tiré du cycle du *Mythe de la Roche perçée* :

La roche perçée [*sic*]

Roche précieuse
Plus fine que la fleur de l'arbre de foudre
Plus inquiète que la branchie du squale

Torse anfractueux
J'ai vu j'ai vu
En me penchant sur tes seins de mica
L'ambre du cœur t'illuminer
J'ai touché ta chair de jaspe plus juteuse que la chair d'orignal

---

(24) *Frêle bruit*, Paris : Gallimard, 1976, p. 100.

J'ai effeuillé tes marguerites de quartz
Et pris ta main d'agate radioactive dans la mienne

Sous tes paupières de gypse
Tes yeux écarquillés soupèsent deux lacs intérieurs

Ton sang s'est mis à circuler
Riche de l'hémoglobine des aubes cambriennes
Dans tes turquoises de la plus belle eau
S'est révélée la tendresse des pierres.

En seize lignes, Y. Goll arrive à citer sept types différents de roches : *mica, ambre, jaspe, quartz, agate, gypse, turquoise.* Apparaissent également des termes associés : *anfractueux, cambrienne,* et *eau* (en parlant d'une pierre précieuse), ce terme facilitant sans doute le filage de la métaphore : des *yeux* semblables à des *lacs.* Je note, en outre, cette anthropomorphisation des éléments minéraux : *seins, cœur, chair, main, paupière,* etc., le mélange des espèce animales, végétales et minérales par le pont de la métaphore d'identité. La conclusion, vers laquelle tend toute la thématique du poème (roche = femme), et la procédure d'anthropomorphisation sont également particulièrement typiques puisque la structure *la tendresse des pierres* résout la contradiction généralement acceptée entre *tendresse* et *pierre* comme le prouve le cliché « un cœur de pierre ». Vaste jeu de « l'un dans l'autre » par la confusion des éléments référents saisis dans leur réalité phénoménologique. Il ne faut pas négliger l'insistance de « j'ai vu j'ai vu » ; linguistiquement *voir* fait partie de ces embrayeurs qui sont des « index de seconde catégorie et dont l'investissement sémantique fait référence au non-verbal » (25). M. Leiris, dans sa chambre, *entendait* Honolulu, Waikiki, Digadigadoo, et cela *suffisait* à le transporter, le langage n'était aux prises qu'avec lui-même : « square » appelait « couars », « laisse » appelait « sel » sur la chaîne du signifiant construit par le poète-manipulateur. Y. Goll, en revanche, éprouve le besoin de décrire, en marge du poème, la roche qui lui a inspiré le texte que nous venons de citer.

Cette prégnance du référent explique pourquoi, dans l'introduction, j'ai pu, en citant les titres de ses œuvres, dresser l'itinéraire du parcours de Y. Goll. Sa poétique implique le support d'un référent extérieur. Nouvel Antée qui, dit-on, n'avait de force que les pieds collés au sol, Goll peut donc écrire dans sa préface

---

(25) *Cf.* l'analyse de la notion de « visualisation » par P. Hamon (1981) dans l'essai « Bonnefoy, Meschonnic : l'image et la formule ».

à *Surréalisme* : « La réalité c'est le sol sous nos pieds, tout ce que l'artiste crée à son point de départ dans la nature ». Pour lui, le voyage produit un exotisme vécu dont se nourrit l'écriture. Le cycle de *Jean-sans-Terre* accumule les lieux traversés et les références précises ; chaque chose est mesurée dans le respect de sa réalité constatée.

Y. Goll arpente le monde, sa poétique y trouve partout *matière* à écriture, mais le discours est *déponent* : même s'il *active* un texte, il semble se conformer *passivement* aux détours d'un parcours sur lequel il n'a pas prise. La méticulosité topique impose le mot propre et les aide-mémoire extérieurs. Voit-on apparaître une roche dans un texte, c'est tout le vocabulaire canonique des dictionnaires des minéraux qui se précipite ; voit-on apparaître une plante, c'est tout le vocabulaire canonique des dictionnaires des végétaux qui se génère ; lit-on *Manhattan*, aussitôt se succèdent *tramway, Bowery, Broadway* ; lit-on *Cuba*, aussitôt se succèdent *Canistel., Las Jaquas, Marvey, Orono, Aravacos* etc. ; les termes spécialisés sont donnés pour ce qu'ils sont : des lieux, des faits, des objets, des dates.

Constitution d'une poétique *topologique* qui n'a pas d'autre contrainte que la ligne d'horizon.

M. Leiris aussi arpente l'univers. Il n'a, cependant, pas besoin de prendre la mesure des choses. Monade nomade, il transporte avec lui son « cadastre symbolique ». Certes, l'Afrique existe, mais elle est « fantôme » ; certes l'exotisme aide en ce qu'il « met l'imagination en branle ». Kuwasi et Konongo sont là, mais ils appellent Béni-Ounif, tout comme Waikiki et Tananarive appellent le Moulin-Rouge et Digadigadoo dans l'espace vacant que le signifiant parcourt entre le mot et sa glose. Le jeu d'auto-références inscrit dans l'espace langagier de la signifiance installe ainsi une poétique *tropologique* dont la limite est formellement marquée par le réseau rhétorique des convergences linguistiques.

POÉTIQUE TOPOLOGIQUE, « LA VICTOIRE DE GUERNICA » D'ÉLUARD

Il est difficle d'imaginer une atrocité militaire qui ait plus captivé l'imagination des écrivains et des artistes de l'entre-deux-guerres que le bombardement de Guernica (1).

Déterminé dans le temps :

> Le 26 avril 1937, jour de marché dans les premières heures de l'après-midi, les avions allemands au service de Franco bombardèrent Guernica durant trois heures et demie par escadrilles se relevant tour à tour (2).

aussi bien que dans l'espace :

> Guernica. C'est une petite ville de Biscaye, capitale traditionnelle du Pays basque. C'est là que s'élevait le chêne, symbole sacré des traditions et des libertés basques. Guernica n'a qu'une importance historique et sentimentale (3).

la réalité de l'événement ne pouvait que solliciter l'attention du poète des *Yeux fertiles* et de *Donner à voir* pour qui la poésie se doit, avant tout, d'avoir le « visage de la vérité » (4).

---

(1) *Cf. Les écrivains et la guerre d'Espagne*, Mark Hanrez éd., Paris : Les Dossiers H, 1975, 319 p.

(2) Paul Eluard a écrit deux textes sur Guernica ; « La Victoire de Guernica » qui est l'objet de cette analyse a été rédigé en 1937 au moment même ou Picasso réalisait son célèbre tableau *Guernica* exposé au pavillon espagnol de l'Exposition internationale de Paris, en 1937. Le poème accompagnait le tableau et fut publié pour la première fois dans *Cahiers d'Art*, 1-3, p. 36, en 1937. Une traduction anglaise par Roland Penrose et George Reavey est parue en 1938 dans le *London Bulletin*, 6, pp. 7-8. En 1949, Eluard écrivit *Guernica*, un texte qui servait d'accompagnement au film d'Alain Resnais consacré au tableau de Picasso. Le texte a été publié dans *Europe* 47-48, octobre 1949, pp. 47-50. Toutes les citations à la marge droite de l'essai proviennent de ce second texte. On trouvera l'édition de ces deux poèmes qui a servi de base à la présente étude dans Paul Eluard, *Oeuvres complètes*, L. Sheler, M. Dumas éds., Paris : Gallimard, « Pléiade », 1968, 2 vol. « La Victoire de Guernica » se trouve dans *Cours naturel*, t.I, pp. 812-814 et *Guernica* dans *Poèmes retrouvés*, t.II, pp. 913-917.

(3) *Guernica, op. cit.*, p. 913.

(4) « Baudelaire », in *Poèmes retrouvés, op. cit.*, p. 912.

Evénement largement circonstancié, matière à chronique journalistique (5) ; c'est pourtant à cette source, plus propre, semble-t-il, à satisfaire les besoins de l'épopée, ce réel magnifié, que le poète va chercher le matériel destiné à produire un effet symbolique qui, tout en épuisant les données référentielles, les vide progressivement de toute charge de réel et les transpose dans un système fondé sur des universaux langagiers totalement indépendant du fait mimétique qui a déclenché la production du système verbal qu'est le poème.

Seul le nom « Guernica » assure la charge réaliste, puisque, comme l'indique Derrida, il joue son rôle de « monumémoire » et constitue la réserve, le conservatoire informatif attaché à cet événement particulier.

A proprement parler, pour qu'il y ait référence, ce tiers exclu du signe, il faut que cette dimension parasitaire s'inscrive directement dans le texte, y soit présente, comme embrayeur d'extra-linguistique ; réel-dit qui sert de support aux autres constituants purement symboliques du signe verbal.

Borne et lisière du texte, le nom « Guernica » constitue le seul élément emblématique de l'Histoire, de ses contraintes impératives : le temps et l'espace. C'est sur ce fond de réalité que le texte construit son propre fonctionnement de signe autonome. Dès le titre, la valeur exclusivement référentielle du nom « Guernica » est négativée du fait que l'indication fondamentale dont il est porteur — la désignation d'un massacre atroce — est contrebalancée par sa mise en relation avec « victoire », un terme qui contredit ce que « nous savons » sur l'événement circonstancié qui s'est produit à Guernica.

Ce système d'opposition bi-polaire sert de modèle liminal au texte dans son ensemble puisque l'essentiel des énoncés est construit sur le principe de la contradiction. La présence référentielle marquée par « Guernica » n'est donc là que pour permettre le développement du pôle opposé signalé par « victoire ». La dénotation et les connotations que comporte « Guernica » ne prennent pas de valeur *per se* puisqu'il ne s'agit pas de présenter une pseudo-mimésis telle qu'on la trouve dans les Annales.

Inévitablement, toutefois, il faut reconnaître la fonction toute particulière du nom propre dans ce système. Benveniste indique bien que le nom propre a pour particularité linguistique de comporter par nature son actualisation et sa détermination, qui, toutes deux, sont des composantes intrinsèques de la forme. D'où

(5) *Cf.* par exemple, le récit de l'événement tel qu'il paraît dans *Paris-Soir* et *The Times* de Londres (avril 1937) et qui correspond presque trait pour trait a au détail qu'en fait Eluard dans *Guernica*.

le statut référentiel très particulier d'un texte déclenché par un constituant verbal de ce type. Dans un énoncé tel que *La victoire du génocide* on pourrait reconnaître une contradiction similaire à celle relevée dans *la Victoire de Guernica*, il n'en existe pas moins une différence fondamentale : *génocide* fait référence à une réalité atopique, générale et, malheureusement, universelle, alors que « Guernica » implique de la part du lecteur un encyclopédisme qui ne peut pas être anhistorique. Certes, la signifiance du poème (la contradiction) peut se lire sans référence à l'événement mais la valeur de celui-ci (la justification du texte par rapport à son système de signifiance) ne peut négliger l'ancrage référentiel qui en est non pas la matrice mais le *déclencheur*. Preuve en est que lorsqu'il s'agira de commémorer le fait historique lui-même, sa place dans l'Histoire, le sens qu'il y prend, Eluard éliminera du titre « victoire » et le principe de contradiction que ce mot apporte pour ne conserver que *Guernica*. Cette transformation, en retour, entraîne un changement dans le traitement textuel : la signifiance disparaît et le propos, elliptique, parataxique et antithétique dans le poème se fait direct, explicatif et justificatif dans le discours commémoratif :

> On a tous lu dans les journaux en buvant son café, quelque part en Europe, une légion d'assassins écrase la fourmilière humaine. On se représente mal un enfant éventré, une femme décapitée, un homme vomissant tout son sang d'un seul coup (6).

Alors que le poème n'existe que par la tension qui se produit entre une référentialité trompeuse et l'établissement d'une symbolique qui se comporte en contexte exclusif, le discours commémoratif renvoie à l'événement dans toute sa particularité. Dès la première strophe, pour peu que l'on compare les deux versions écrites à quatorze ans de distance, les dissemblances de la pratique écriturielle sont nettement marquées.

> Beau monde des masures
> De la mine et des champs

devient dans la seconde version :

> Les gens de Guernica sont de petites gens. Ils vivent dans leur ville depuis bien longtemps. Leur vie est

---

(6) *Guernica, op. cit.*, p. 914.

composée d'une goutte de richesse et d'un flot de
misère (7).

Alors qu'Eluard écrivait en 1919 dans *Littérature* : « Le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts semblables, réduisons-le, transformons-le... » et qu'il propose par la suite une esthétique où « il y aura recherche d'un rapport immédiat entre celui qui voit et ce qui est vu » *(Physique de la poésie)*, il lui est impossible, lorsqu'il parle de l'événement proprement dit, de s'empêcher d'élaborer un discours explicatif fonctionnant à un niveau métadiscursif. Même lorsqu'il interpole, sous forme de fragments, certains passages du poème originel au milieu des commentaires en prose, il se croit obligé d'en modifier la formulation de façon que la solution de continuité entre les deux discours ne se fasse pas trop sentir.

Ainsi,

Ils vous ont fait payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie

devient :

Ils vous ont fait payer le pain
De votre vie
Ils vous ont payer le ciel la terre l'eau le sommeil
Et même la misère noire
De votre vie (8).

La répétition de *De votre vie* et l'interpolation de *même* introduisent, dans un premier temps, une distinction hiérarchique là où la simple juxtaposition-accumulation des mots suggérait une équivalence et une similarité dans les constituants qui se présentaient tous comme l'essentiel de la vie du *beau monde* ; *pain* devient ce que l'on acquiert, le résultat du travail ; *ciel, terre, eau, sommeil,* ce qui est donné ; *même* constitue une intervention de l'auteur et un commentaire, dans la mesure où l'adverbe assure un renchérissement augmentatif qui fait de *misère* une sorte de superlatif par rapport aux autres termes, valeur que vient encore renforcer l'ajout de *noire.* Si l'on se place du point de vue de la rhétorique traditionnelle, on peut dire que là où « La Victoire de Gernica » se contente d'une métabole, *Guernica* joue ouverte-

(7) *Guernica, op. cit.*, p. 914.
(8) *Guernica, op. cit.*, p. 913.

ment la carte de la gradation. Au cas où le lecteur ou l'auditeur se serait montré peu attentif à ces distinctions, le texte du commentaire en prose prend bien soin de les rendre explicites :

> Leur vie est composée de tout petits bonheurs et d'un très grand souci : celui du lendemain. Demain, il faut manger et demain il faut vivre. Aujourd'hui, l'on espère. Aujourd'hui, l'on travaille (9).

Modèle de discours totalement étranger à celui de notre poème, puisque dans ce dernier, comme l'écrit Nicole Charbois : « Eluard énonce, puis se tait : aucun commentaire [...]. Picasso a rendu la violence par le hurlement et la convulsion des formes et des couleurs, Eluard, lui, rendra la violence par le silence. Il contient son cri, domine son langage, mais il dit tout » (10).

Point n'est donc besoin de poursuivre ainsi la démonstration, les exemples donnés jusqu'à présent prouvent abondamment la divergence du traitement de la donnée référentielle entre le poème et le texte commémoratif. L'inscription didascalique est différente : dans le poème, le symbolisme généré à partir du déclencheur référentiel conduit à la signifiance qui se passe de toute référence circonstanciée ; dans le texte commémoratif la référentialité est la force qui maintient le sens en état de légitimité, qui, sans cesse, le contrôle et le produit par un naturalisme sous-jacent des mots et du discours.

Travailler sur « La Victoire de Guernica », c'est donc étudier un système langagier qui n'a d'autre postulat que de négativer la référence précise et donner à celle-ci une importance symbolique qui transcende le mimétisme du fait particulier et le transpose dans l'ordre de l'universel et de l'anhistorique.

J'ai déjà signalé, dans l'introduction, la qualité *antithétique* du titre et j'ai souligné, à ce propos, que l'antithèse n'était pas exclusivement fondée sur les qualités sémantiques de « Guernica » puisque ce terme, en tant que nom propre, conserve sa valeur première de *désignation* et implique dans le procès de perception l'actualisation d'un ensemble de connotations extra-linguistiques indissociables de sa valeur dénotative. C'est cet aspect qui donne au poème son statut particulier et m'amène à le ranger dans la catégorie de la *poétique topologique* puisque fondamentalement le déclencheur du système du poème se présente comme un signe-signal. Le procédé lui-même est distinct de celui que l'on trouve dans la pratique poétique qui consiste à

---

(9) *Gernica, op. cit.*, p. 914.
(10) Nicole Charbois, « Eluard et Picasso », in *Europe* 525, « Rencontres avec Paul Eluard », janvier 1973, pp. 188-207.

mettre un signe verbal en opposition avec un autre signe verbal de façon à négativer leur statut respectif de signe complet. Ainsi, dans cet énoncé de Leiris : *Etrusques aux frusques étriquées*, *Etrusques* n'est réalisé que pour apparaître comme une contraction renversée (mot-valise) de *frusques étriquées* et vice versa : *étr*(iquées fr)*usques*. Dans ce cas, le langage n'est aux prises qu'avec lui-même et la référentialité n'est pas partie prenante d'un jeu qui se limite aux propriétés spécifiques d'un signe simplement conçu comme la rencontre d'un signifié et d'un signifiant.

Je peux affirmer, sans grand risque, qu'une fois acquis l'effet emblématique du titre et la valeur de déclencheur de la référentialité qu'il contient, la signifiance du poème et l'établissement de celui-ci comme « monument universel et atemporel », se constituent dans une pratique langagière qui met en jeu une systématique exclusivement verbale. Le référentiel ne joue qu'un rôle sous-jacent par rapport à un exercice qui met en position de commande le langage aux prises avec lui-même. Le statut du référentiel, dans une pratique poétique topologique, est donc celui d'un pré-texte qui légitimise et justifie la formation d'un signe complexe dont il est lui-même le tiers exclu. Son impact se fait néanmoins sentir liminalement tout au long de la chaîne symbolique puisque dans le cadre d'une co-présence d'un savoir encyclopédique dans le champ de chaque élément linguistique, on peut associer à chaque constituant un renvoi, un nom : « Guernica » et, partant, au contexte référentiel dont il est porteur.

Ainsi, dans la première strophe, *masures*, *mine* et *champs* peuvent être considérés comme offrant une description précise du cadre de vie des habitants de Guernica ; encore faudrait-il en savoir suffisament long pour être à même de juger de la véridicité du propos. Travail de géographe ou de sociologue et non de commentateur littéraire. En fait, *masures*, *mine*, et *champs* se présentent tous trois comme des signes généraux de vie difficile, dure et laborieuse, et cette valeur n'est là que pour faire contraste avec *beau monde*, expression figée qui, en français, désigne généralement le monde oisif et élégant des privilégiés. La disjonction antithétique n'est là que pour annoncer un thème qui court tout au long du poème : le peu que ces gens possédaient était un « trésor » par comparaison avec la situation où ils sont plongés après l'atrocité. Ce thème du « trésor » que constitue la vie parce qu'elle permet l'espoir, revient sous forme indirecte à la strophe XIII dans une formulation paradoxale renforcée par l'homophonie des mots placés à la rime :

Hommes réels pour qui le désespoir
Alimente le feu dévorant de l'espoir

Cette importance de l'*espoir* — confortée encore intertextuellement par le choix qu'en fera Malraux pour son témoignage sur la guerre civile espagnole — entraîne un ensemble de variants dans le texte tels que : *feuilles vertes* (le vert étant communément associé à l'espoir, en français), *de printemps* (la saison de la germination) et *lait pur* (dans la mesure où *lait* est un métonyme de maternité, de promesses ; *pur* assurant la valeur méliorative de l'image en connotant l'innocence naturelle et la fragilité).

Le pôle thématique opposé à ce *beau monde* c'est bien évidemment *mort* et *vide* (v. 6-7) qui assurent la transformation de *feuilles vertes* [...] dans les yeux (v. 20) en *roses rouges dans les yeux* (v. 26-27). La couleur rouge étant ici doublement surdéterminée ; tout d'abord par *sang* (v. 28) qui lui fait suite, entraînant la violence dans le champ de l'énoncé et par le fait que *rose rouge* est un métonyme d'extrême intensité, et également d'aboutissement ultime d'un cycle (11). Cette opposition entre « feuillage » et « fleur » trouve son prolongement métaphorique dans la formule qui contient l'appel du poème : *ouvrons ensemble le dernier bourgeon de l'avenir ; bourgeon* renvoie directement à *feuille*, à *vert* et donc *à espoir*, alors que dans le système des fleurs le terme propre serait « bouton ».

La construction en asyndète de la troisième strophe et du premier vers de la troisième strophe introduit une nouvelle série accumulative de notations qui se présentent comme une description figurée, non plus cette fois, du cadre de vie, mais des habitants eux-mêmes. Le caractère « naturaliste » de la description, toutefois, est à nouveau négativé par un artifice sémantique exclusivement verbal. Contrairement à la première strophe, cependant, où l'opposition sémantique entre *beau monde* et les autres termes était directe, la disjonction, cette fois-ci, passe par le cadre syntaxique et implique la restitution de la structure figée « bon à quelque chose » qui indique une qualité favorable, ou propice à une action ou à un état déterminé. Ici, *feu* et *froid* signalent les deux extrêmes de la condition climatique et représentent donc l'ensemble du paradigme ; *bons au feu* [...] *bons au froid* est donc l'équivalent commutatoire de *bons à tous les temps* du point de vue du sens, mais ajoute une qualité concrète à l'énoncé. L'accumulation qui fait suite regroupe un ensemble d'éléments négatifs : *refus*, *injures*, *coups* qui, par contamination analogique,

---

(11) On se souvient, par exemple, des fameux vers de Malherbe dans « Ode à Dupérier sur la mort de sa fille » :

Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

chargent *nuit* (constituant *a priori* neutre) d'une valeur péjorative similaire que le mot conserve en contexte lors de sa seconde occurrence : *la couleur monotone de notre nuit* (*monotone*, généralement chargé de présupposés négatifs joue le rôle d'attestation de cette valeur). L'effet de contraste sémantique repose donc sur l'opposition entre *bons*, considéré comme positif et la valeur négative des éléments auxquels le terme est structurellement attaché et qui, tous, signalent les outrages (naturels et humains) auxquels sont soumis les sujets en question.

Ce type de dislocation syntaxique d'une structure figée est utilisé à nouveau à la strophe V, puisque le syntagme *de votre vie* peut être attaché aussi bien aux noms qui précèdent *(le pain, le ciel* [...] *la misère de votre vie)* qu'au verbe, si l'on envisage ici une inversion stylistique *(Ils vous ont fait payer de votre vie le pain. Le ciel* [...]*)*. Dans ce cas, la formule impliquerait un simple *quid pro quo* alors que la première structure renchérissait sur l'idée du « trésor » en insinuant qu'*Ils* ont poussé l'excès jusqu'à même taxer le plus complet dénuement. Cette dernière interprétation serait en accord avec *ils exagèrent* (v. 18). Il faut noter, cependant, que peu importe ici l'interprétation partielle ; la dislocation de la structure syntaxique introduit l'ambiguïté et, contrairement à ce qui se passe dans la strophe II où la dislocation entraîne une disjonction qui réalise l'opposition sémantique entre les deux pôles (bon + mauvais), dans le cas de la strophe V, la dislocation entraîne un renforcement, une redondance du sens puisque les deux formulations co-présentes dans l'énoncé viennent, en quelque sorte, se renforcer l'une l'autre et renchérir sur l'idée même d'excès, se manifestant elles-mêmes comme une sorte de trop-plein de la signifiance.

Dans les deux cas, l'exploitation des possibilités syntaxiques place le langage en état d'ambivalence interne et la dichotomie qui en résulte oblitère toute possibilité de dénotation unitaire directe et produit une signifiance qui, selon l'effet, instaure soit la redondance, soit l'opposition. Il apparaît donc clairement que le mimétisme référentiel toujours construit sur un énoncé au sens direct, est dégradé au profit d'un processus symbolique qui introduit un certain nombre de distinctions fondées exclusivement dans l'ordre du verbal.

L'énoncé asyntaxique *La mort cœur renversé* (v. 8) tient sa force de la rencontre d'effets verbaux situés à des niveaux différents. L'absence de lien grammatical ou sémantique explicite entre les deux parties est naturellement perçue comme un cas de désordre symbolique, le statut exact de la relation étant laissé à l'appréhension du lecteur. On ne peut cependant pas ignorer le poids de l'expression toute faite *cœur renversé* qui donne a *renversé*, outre

son sens physique, une valeur figurative psychologique toute particulière et en fait l'équivalent sémantique de « bouleversé » et de « stupéfié ». Une interprétation de ce type entraînerait donc un lien consécutif entre *la mort* et *cœur renversé*: la mort est ce qui bouleverse. Mais *renversé* est aussi le synonyme de « changer du tout au tout », exactement ce que la mort produit par rapport à l'état antécédent des victimes. Dans ce cas, *renversé* se présenterait simplement comme une expansion de *mort*, une sorte de sens plus précis focalisant sur le résultat de celle-ci. Resterait naturellement à expliquer son association avec *cœur* puisque, avec ce sens, *bouleversé* et *cœur* ne peuvent constituer un ensemble figé. On peut cependant envisager que la suite *cœur renversé* au lieu d'être une pseudo-mimésis de la situation des victimes, joue un rôle emblématique par rapport à *mort* et que les deux termes peuvent s'adjoindre pour en former la description héraldique. Si le « cœur battant » est le symbole de la vie, *cœur renversé* est son contraire : le blason de la mort. La structure *la mort cœur renversé* introduirait ainsi le porteur (l'*ennemi*) et son signe, ses « armes parlantes », ce qui, indirectement, nous ramène dans le domaine originel : celui de la guerre, et sert à introduire l'adversaire, le *Ils* indéfini qui apparaît à la strophe V. Ici encore, la signifiance est le résultat de la densification symbolique de l'énoncé et ne peut donc se réduire à une simple référence univoque.

De même que *masures, mine* et *champs* pouvaient être conçus comme renvoyant directement au monde réel des habitants de Guernica, la caractérisation de la strophe VI peut faire penser qu'il s'agit là de bribes descriptives renvoyant métonymiquement aux « pilotes nazis » de la chronique. En fait, le *Ils* indéfini signale le dégagement par rapport au cadre référentiel particulier et introduit dans le texte une dimension générique d'où toute actualisation spécifique est absente. Ce sont donc des propriétés génériques qui apparaissent : hypocrisie, vanité, avarice. *Ils saluaient les cadavres* dissimule sous son aspect opaque un raccourci sémantique qui joue sur la sélection d'un terme marquant l'aboutissement là où l'on attendrait un mot indiquant le procès (12). *Cadavres* peut désigner tout aussi bien les « héros morts » que les victimes des atrocités militaires, mais là n'est pas l'important. Ce que l'expression *saluer les cadavres* indique, c'est un goût fétichiste et rituel *(saluer)* pour la mort, exactement ce qui est à l'opposé de *vie*, le pôle positif présenté comme le seul bien des (futures) victimes. L'ensemble des connotations aboutit donc à l'instauration d'un champ sémantique fondé sur la notion d'excès, ce que vient

---

(12) *Cf.* « Cuire le pain », utilisé à la place de « cuire la pâte », procès dont le résultat est la fabrication du pain. *Cf.* également « Percer un trou » vs. « Percer un mur ».

confirmer sémantiquement *Ils persévèrent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde* (v. 18). *Ils ne sont pas de notre monde* définit doublement l'opposition puisque, outre l'opposition [vie/mort], l'énoncé contient également l'opposition [excès/dénuement] qui se prolonge dans les strophes suivantes ; en plus de la valeur déjà relevée, *feuilles, printemps, lait pur,* ces trois constituants qui caractérisent les femmes et les enfants, connotent, en effet, également, la simplicité naturelle des victimes (des *hommes réels*), par opposition, par exemple, à *sou* (v. 15) qui connote une société organisée, artificielle, fondée sur les échanges fiduciaires (une société de conventions, tout comme le marque également *saluer*).

La formulation antithétique de la strophe XI :

> La peur et le courage de vivre et de mourir
> La mort si difficile et si facile

pourrait se placer à n'importe quel endroit du poème (13) puisqu'elle ne fait que rassembler sous forme explicitement paradoxale et abstraite ce que les notations concrètes ont eu pour but de révéler jusqu'ici : l'exercice de la vie quotidienne est une conquête continue et ardue qui, dans sa précarité, peut être interrompue d'un instant à l'autre ; de même, la mort, toujours si facile, à la portée du premier abandon, est pourtant inlassablement différée par l'effort et le travail. En soi, la formule s'applique à un grand nombre de gens et pas seulement aux habitants de Gernica ; c'est ce qui explique, à la dernière strophe, la nécessaire apparition de *parias* (v. 36), un terme généralisant qui fait définitivement éclater la valeur singulière du poème et lui donne une dimension collective.

S'il fallait prouver encore le statut généralisant des strophes VI, VII, XIII et XIV, il suffirait de noter que ce sont les seules absentes de *Guernica*. C'est-à-dire les seules exclues de la matière de la chronique où il est absolument nécessaire de s'en tenir à la description des faits survenus dans un lieu particulier à un moment précis. Cette démonstration par l'intermédiaire de *Guernica* n'est d'ailleurs pas absolument nécessaire : elle ne sert que de confirmation, car toute lecture attentive ne peut pas manquer de percevoir que cette *procédure de généralisation* est le mode par lequel le texte se dégage de la prégnance de la référentialité. On retrouve, en effet, dans chaque partie du texte, une formulation qui fait de la généralisation rétroactive le modèle de fonctionnement langagier par lequel le texte expulse le réel et le spécifique

---

(13) Et effectivement, dans *Guernica*, la réécriture du poème laisse penser que ces vers se trouvent placés au début du poème « La Victoire de Guernica ».

pour atteindre le général et l'universel. Chaque élément particulier d'une série paradigmatique est ainsi repris par un terme qui résume l'ensemble de la série et la contient. Ce terme *condense* donc la série entière et, rétrospectivement, celle-ci apparaît comme une expansion anticipatoire particularisante et redondante du terme générique qui la clôt. Ainsi, *bons à tout,* (v. 5) reprend *bons au feu, au froid, au refus, à la misère, aux injures, aux coups. Ils vous ont fait payer* [...] *la misère* (v. 11) reprend *ils vous ont fait payer le pain, le ciel, la terre, l'eau, le sommeil ; les femmes et les enfants ont le* même trésor [...] *de durée* (v. 21) reprend *de feuilles vertes, de printemps de lait pur* et, finalement, *la couleur monotone de notre nuit* (v. 38) reprend *la mort, la terre, la hideur de nos ennemis.*

La répétition du procédé, couplée avec la pratique qui consiste à additionner des termes juxtaposés les uns après les autres conforte, au plan formel, la valeur sémantique de *monotone* et donne au poème sa structure canonique de complainte, le modèle traditionnel du poème tragique. Ici, toutefois, au lieu de se fonder sur la reprise du refrain, la répétition est assurée par le retour des mêmes structures syntaxiques asyndétiques et la sommation de la série paradigmatique par un terme généralisant. Cette monotonie qui en résulte n'est interrompue que par le vers final, *Nous en aurons raison,* appel collectif auquel s'associe le poète comme l'anticipait déjà *notre monde* (v. 18), *ouvrons ensemble* (v. 35) et *nos ennemis* (v. 37) et qui est une autre façon de subvertir la singularité topique de Guernica (*votre vie* — v. 12 ; *votre mort* — v. 7) pour lui donner une dimension symbolique générale. De surcroît, on ne peut manquer de constater que le caractère exceptionnel de ce dernier vers est conforme au modèle de l'*envoi* (ou *coda*) que l'on retrouve traditionnellement à la fin des poèmes de ce type.

Eluard conclut *Guernica* en étendant la leçon particulière de cette agonie à d'autres hauts lieux de sinistre mémoire :

> Guernica comme Oradour et comme Hiroshima
> sont les capitales de la paix vivante (14).

Le propos s'élargit alors et Guernica est ramené par le biais de la comparaison au statut d'exemple, parmi d'autres, d'un modèle de conflit qui transcende les circonstances particulières :

> Guernica ! l'innocence aura raison du crime (15).

---

(14) *Gernica, op. cit.*, p. 917.
(15) *Guernica, ibid.*

De ce point de vue, les leçons de « La Victoire de Guernica » et *Guernica* sont similaires, mais dans *Guernica* Eluard est obligé d'abandonner le mode de la chronique pour proclamer la valeur pérenne et universelle de l'événement. Le modèle référentiel est brutalement dépouillé de sa valeur spécifique pour se confondre avec d'autres Guernica et perdre alors sa particularité ainsi que toutes les caractéristiques spatio-temporelles qui en font un lieu et un sujet uniques. Dans « La Victoire de Guernica », le procédé est plus intimement lié aux procédures intrinsèques à l'ordre du symbolique et c'est le langage qui par des opérations exclusivement verbales (oppositions, expansion, condensation, etc.) dépouille de son identité naturaliste la référence extra-linguistique particulière et transforme ainsi le propos en un chant d'espoir victorieux, pluriel et universel.

— II —

L'INTERTEXTUEL

> Pour qu'un héritage soit réellement grand, il faut que la main du défunt ne se voie pas.
>
> René Char

Il existe de nombreuses définitions de l'intertexte, de Mikhaïl Bakhtine à Julia Kristeva, en passant par les longues analyses de Roland Barthes. Récemment, est paru l'important article de Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte » (1) qui a le singulier avantage de clarifier certaines ambiguïtés attachées à la nature même de l'intertextualité. Celui-ci établit une distinction opératoire entre l'*intertextualité aléatoire* et l'*intertextualité obligatoire*; « Il est nécessaire de préciser la définition, écrit-il à propos de l'intertextualité aléatoire, parce que la critique actuelle se contente trop souvent d'appeler *intertexte* l'ensemble des œuvres qu'un lecteur peut rapprocher de celui qu'il a sous les yeux, l'ensemble des passages que lui rappelle tel morceau qui lui plait [...]. Ainsi compris, l'intertexte varie selon le lecteur, les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictées par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte » (pp. 4-5). M. Riffaterre, pour sa part, refuse cet hédonisme ou ce dandysme mémoriel et établit son intertextualité sur des bases extraordinairement contraintes :

> Je crois au contraire que les fluctuations de l'intertexte ne relèvent pas du hasard, mais des structures, dans la mesure où une structure admet des variantes plus ou moins nombreuses, mais qui ramènent toutes à un invariant. L'intertexte, quelle que soit son étendue pour un lecteur donné, a des éléments constants, entièrement réglés par des impératifs textuels [...]. Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut pas ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son décodage selon la double référence. (p. 5).

On peut donc considérer que pour lui l'*intertextualité aléatoire* satisfait une simple appréciation esthétique du texte alors que l'*intertextualité obligatoire* répond à des impératifs de compréhen-

---

(1) *La Pensée*, « Approches actuelles de la littérature », n° 215, octobre 1980, pp. 4-18.

sion et ne se présente pas comme une simple plus-value d'escorte activée selon le caprice d'un lecteur, mais se confond étroitement avec l'encodage productif du texte littéraire.

Indiscutablement, lorsque j'ai été amené à utiliser le concept pour définir une particularité de plus en plus repérable dans les textes poétiques contemporains, c'est avec l'assurance que la notion servait à désigner un mode spécifique et topique de production de la signifiance. Pour renverser la proposition barthienne qui fonde, en quelque sorte, l'*intertextualité aléatoire*, je pourrais dire qu'il y a là une « autorité » et que ce n'est pas simplement un « souvenir circulaire » qui se transporte indifféremment d'un lieu à un autre du « texte infini » (« Et c'est bien cela l'inter-texte » (2)). Si ce n'était que cela, la notion d'intertexte s'avérerait un supplément terminologique superflu (quel lecteur lit sans que, d'une façon ou d'une autre, sa mémoire ne soit sollicitée ?). Il faut donc que dans l'espace infini d'une mémoire textuelle encyclopédique, l'intertexte désigne une référence *définie*, parfaitement identifiable et explicable, dans la mesure où sa participation est indispensable à la production d'un texte et où le cheminement de la signifiance est intraçable sans sa restitution à vif.

Pour moi, le procès est d'autant plus contraint qu'il ne consiste pas exclusivement à convoquer les effets superficiels d'un texte pour éclairer l'opacité latente (ou l'« agrammaticalité » dont parle M. Riffaterre) d'un autre texte et ne se réduit pas à placer dans une relation de tête à tête nécessaire deux produits littéraires tout faits. Un texte de Proust n'évoque pas un texte de Stendhal (ni, *a fortiori*, l'inverse comme le voudrait Barthes), car *c'est dans la langue même que s'effectue l'inévitable contamination*, dans les éléments qui constituent le signe. Le matériel linguistique n'est lui-même ni déchargé ni dépourvu de mémoire encyclopédique à valeur littéraire, tout au contraire, il en est l'instrument et le véhicule. La *copia* intertextuelle n'abonde qu'en ressources langagières et ce sont elles (et *elles seules*) qui dessinent le tracé de la remémoration. Chaque unité verbale, réduite ou étendue, est le dépositaire d'une charge mémorielle qui s'identifie à elle et n'en est pas un supplément superfétatoire mais une composante fonctionnelle (elle ne peut donc pas être définie comme *co-notation*) (3).

De plus, dans un texte, l'inscription intertextuelle n'est pas seulement là pour servir de guide au lecteur et faciliter son accès à la signifiance. L'intertextualité, telle que je la définis, joue un rôle plus fondamental encore en ce qu'elle garantit la participation

---

(2) Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, pp. 58-59.
(3) Sur toutes ces questions, voir mon *La langue volée*, à paraître.

d'un texte à une communauté linguistique en exploitant la capacité mémonique du langage même. Lorsque le système discursif, par fragmentation, opacité ou manque de direction sémantique explicite semble échapper aux contrôles élémentaires des règles conventionnelles de la communication, c'est cet ancrage intertextuel qui refonde le texte dans une véridiction intersubjective et instaure les conditions communautaires de sa lisibilité et de son interprétation.

Ma première analyse, « 'Le coq et la perle' : compétence et restitutions », à partir d'une suite opaque et non orientée, explore plus particulièrement le rôle du langage dans la génération des rapports intertextuels et formule les conditions qui nous forcent à considérer l'inscription intertextuelle comme impérative et fonctionnellement topique, comme une composante indispensable à l'interprétation de certains textes poétiques par restitution et convocation de textes autrement réécrits.

Ma deuxième étude, « 'L'enserrement vif' de Guillaume Apollinaire », sans prétendre à une typologie intertexuelle, offre plusieurs modèles d'intertextualité vive étroitement liés à la facture et à la production d'un texte poétique ; de surcroît, on y constate à l'évidence la dimension monumentale et commémorative de l'intertexte.

Enfin, dans mon troisième essai, « Bonnefoy, Meschonnic : l'image et la formule », j'étudie la place fonctionnelle de l'intertextualité dans la composante présuppositionnelle des énoncés métaphoriques. Cette analyse vise à démontrer que si dans la plupart des cas l'intertextualité obligatoire sert fonctionnellement à légitimer littérairement un énoncé en impliquant une compétence citationnelle lors de l'interprétation de celui-ci, cette même intertextualité, pour un large courant poétique contemporain, se retrouve directement intégrée dans la base sémantique des constituants d'un ensemble verbal et permet ainsi la génération d'un discours figuratif, image de littérature, se faisant passer pour *présence* de réel.

d'achever l'œuvre, [illegible] de
capacité [illegible]
discursif, par fragmentation [illegible]
[illegible]
des règles conversationnelles [illegible]
montage textuel qui [illegible] dans une [illegible]
intersubjective et [illegible] de sa
lisibilité et de son interprétation.

Ma première analyse, [illegible] à partir d'une seule [illegible] plus particulièrement le rôle du [illegible] dans la [illegible] des rapports [illegible] les conditions [illegible] à considérer [illegible] fonctionnelle [illegible] ble à l'interprétation de certains textes poétiques [illegible] construction de textes [illegible].

Ma deuxième analyse, [illegible] de Guillaume Apollinaire [illegible] et à la production d'un texte poétique [illegible] à l'évidence la dimension monumentale et [illegible] de l'intertexte.

[illegible] la place fonctionnelle de l'intertextualité [illegible] constituante d'un ensemble verbal [illegible] d'un discours [illegible] de la littérature [illegible].

'LE COQ ET LA PERLE' : COMPÉTENCE ET RESTITUTIONS

Si je n'avais pas donné à la présente étude un titre programmatique annonçant d'emblée le domaine et les procédures envisagées (compétence, restitutions), selon la loi du genre, j'aurais pu recourir aux intitulés si prisés par les linguistes lors d'études similaires : « Sur un vers de... » ou « Sur une phrase de... » et compléter par le nom de l'auteur du jour, en l'occurrence, Max Jacob (1).

Cependant, double trouble, il s'agit ici d'une séquence langagière qui, formellement, ne peut être désignée ni comme une phrase ni comme un vers puisqu'elle se lit :

> L'enfant, l'éfant, l'éléphant, la grenouille et la pomme sautée (2).

Dans la partie « Le Coq et la Perle » du *Cornet à Dés*, cet énoncé autonome constitue cependant une suite indépendante et isolée. La rhétorique traditionnelle y reconnaîtrait immédiatement une *Sententia Maxima*, expression que seul un mauvais plaisant éprouverait le besoin de traduire : « formule de Max ».

L'ensemble se présente comme une énumération-accumulation de substantifs déterminés, ce qui me permet d'éliminer la notion de phrase, puisque, techniquement, pour qu'il y ait phrase, il est nécessaire d'avoir une structure binaire Sujet-Prédicat ; l'existence d'un prédicat étant décidée par la présence d'un verbe, absent ici. D'un point de vue linguistique strict, puisqu'il n'y a pas de phrase, nous ne sommes pas dans le domaine de la syntaxe ni, *a fortiori*, de la parataxe définie comme l'absence de liaison entre deux segments syntaxiques, mais dans un domaine *synthématique*. La notion de thème faisant, ici, référence à l'opposition grammaticale entre *thème* et *rhème*, le thème désignant plus particulièrement la constitution substantive du sujet. Une distribution synthématique privilégie donc un déploiement de type paradigmatique plus qu'un déploiement syntagmatique. Ce statut particulier de l'énoncé choisi me fait la partie belle puisque, en

---

(1) *Le Cornet à Dés*, « Le Coq et la Perle », Paris : Gallimard, 1945.
(2) *Ibid.*, p. 59.

tant que texte exemplaire, il est la manifestation même de la non-pertinence de la dimension syntagmatique ainsi que de la continuité discursive et narrative qui lui sont communément attachées.

En contrepartie, l'aspect heurté, fragmenté, hétéroclite et sémantiquement non-orienté de l'énoncé accentue son effet d'« opacité » et oblitère, de manière plus ou moins insistante, le régime de signification qui le gouverne : « De quoi cela parle-t-il ? Qu'est-ce que cela veut dire ? ».

Le commentateur se trouve donc confronté à une « complication de texte » et, pour toute compensation, s'il se charge d'en rétablir la lisibilité, semble disposer d'une liberté accrue, du fait même de cette obscurité originelle.

Toutefois, même chez les commentateurs littéraires, l'excès de liberté ne va pas sans un certain désespoir. Ainsi, T. Todorov, dans un article justement intitulé « Une complication de texte » (3), traite précisément, par l'intermédiaire des *Illuminations*, de ces textes opaques, discontinus, condamnés à l'indécidable et conclut à « l'impossibilité principielle de toute explication » (4).

Cette déclaration manifeste d'*incompétence* faisant suite au rejet catégorique de quatre autres pratiques critiques (évhémériste, étiologique, ésotérique et paradigmatique), les lecteurs pourraient conclure, avec lui, à l'irrémédiable inaccessibilité de ces dysfonctionnements textuels qui ne laissent au lecteur que le grain de la perplexité.

Une lecture attentive de l'analyse de T. Todorov, néanmoins, ne manque pas de relever la constitution concessive d'un fétiche sous-jacent qui mine le caractère péremptoire de sa conclusion. Fétiche du genre : « Je sais bien que toute explication est impossible, *mais quand même* rien ne devrait pouvoir échapper à l'explication ». Ce fétiche prend la forme d'un certain nombre de restrictions introduites lorsque T. Todorov parle de l'*incohérence* qui caractérise le texte de Rimbaud ; celle-ci, en effet, n'est jamais présentée comme absolue ; le discours se décale et laisse entrevoir la possibilité d'une subversion interne. Ainsi cette remarque : « Comment réagir devant cette incohérence ou cette apparence d'incohérence ? » (5) ; mode restrictif, l'incohérence pourrait n'être qu'apparente. Ou encore, cette déclaration : « On ne dispose plus d'aucun moyen pour dire le trait frappant de ce texte, à savoir son incohérence de surface » (6). Même si l'essentiel de la démonstration de T. Todorov vise à préserver, dans le commentaire, une

---

(3) *Poétique* 34, avril 1978, pp. 241-253.
(4) *Ibid.*, p. 244.
(5) *Ibid.*, p. 243.
(6) *Ibid.*, p. 244.

place prépondérante à l'inaccessibilité liminaire du texte, il n'en demeure pas moins que l'apparition de cette notion de *surface* laisse supposer qu'à un niveau plus *profond* l'incohérence en viendrait à se résoudre.

C'est exactement la position que je voudrais adopter ici, à partir du texte modèle de M. Jacob. A savoir que la désespérance manifestée par T. Todorov tient peut-être au fait que le seul modèle critique envisagé qui prenne en écharpe la linguistique (celui qu'il nomme « paradigmatique »), tient plus son caractère inopératoire des limites qu'il lui assigne que des conditions d'exercice inhérentes à une compétence qu'il faut bien, dans un premier temps, désigner comme « linguistique ».

Avant d'en passer à la démonstration et de façon à bien préciser les enjeux théoriques impliqués, une dernière considération à l'égard de ce surprenant aveu d'aporie explicative qui ne sert peut-être qu'à donner créance à l'hypothèse de non-construction critique avancée dans un article antérieur : « Il existe bien des textes littéraires qui ne nous conduisent à aucune construction, des textes non représentatifs. Plusieurs cas seraient même à distinguer ici ; le plus évident est celui d'une certaine poésie, dite habituellement lyrique, qui ne décrit pas d'événements, qui n'évoque rien qui lui soit extérieur » (7) et réitérée de manière plus topique encore à propos du « discours de la poésie » : « ...C'est précisément le postulat implicite de cohérence de la poésie qui est un parti pris philosophique, qu'on devait peut-être commencer par interroger. Et si le texte poétique n'était pas cohérent, harmonieux, unifié et répétitif ? » (8). Outre les quatre modèles critiques passés en revue et répudiés, T. Todorov suggère, de manière indirecte, l'approche pragmatique comme solution de recours mais déclare ne rien pouvoir en dire car il n'en connaît aucun exemple :

> Curieusement, aucune étude [...] ne donne une définition pragmatique de la poésie — ou pour parler un langage plus simple, ne la définit par l'état d'esprit de l'auteur, qui a précédé son apparition ou par celui du lecteur, qui l'a suivie [...]. On pourrait imaginer des variantes rajeunies de la réponse pragmatique, et je m'étonne de n'en connaître aucune (à force de ne lire qu'une revue, sans doute) (9).

L'horizon critique n'est plus aussi vide et depuis la parution de cet article un certain nombre d'études ont déserté les terrains syntaxiques et sémantiques pour venir occuper celui de la

---

(7) « La lecture comme construction », *Poétique* 24, 1975, p. 425.
(8) « Théories de la poésie », *Poétique* 24, 1975, p. 425.
(9) *Ibid.*, pp. 385-386.

pragmatique. Rien ne prouve, toutefois, qu'elles soient la réponse linguistique attendue et que la constitution des « mondes possibles » apporte quoi que ce soit à l'étude poétique. Ainsi, S. Levin dans son article « What kind of a Speech Act a poem is » [A quel type d'acte de parole appartient le poème ?] se place dans la lignée d'Ohmann et de Searle et propose la formulation d'un composant pragmatique hypothétique réalisé sous la forme d'une hyper-phrase à réécrire devant l'incipit de tout texte poétique : « Voici la phrase que je définis comme l'hyper-phrase implicite à tout poème, celle qui exprime le type de force illocutoire qui doit être reconnue au poème :

> J'imagine et je vous invite à concevoir un monde où... » (10).

Si dans certains cas, comme celui-ci :

> J'imagine et je vous invite à concevoir un monde où,
> « La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers », etc.

l'apparence de continuité logique semble accréditer le caractère opératoire de l'inscription indexique, je vois mal en revanche où cela conduit dans le cas de notre exemple :

> J'imagine et je vous invite à concevoir un monde où « L'enfant, l'éfant, l'éléphant, la grenouille et la pomme sautée ».

Il ne s'agit pas ici de discréditer sans distinction l'approche pragmatique (j'ai indiqué ailleurs où pouvait se situer sa contribution aux études littéraires (11)), mais d'indiquer que l'introduction de l'hyper-phrase ne fait que marquer ce qui est le caractère fondamental de tout texte et le distingue de toute situation « vécue » : l'exercice autonome d'une symbolique spécifique gouvernée par des règles propres. Ce qui se ramène à sa proposition première, à savoir que tout texte génère une lisibilité ; simplement, avant de conclure à l'indéterminable ou à l'indécidable (en bonne logique, il faudrait distinguer entre ces deux butées de la lecture), il n'est pas nécessaire d'invoquer les composants non-verbaux que sont la *source* et la *réception*. Chaque texte ne

---

(10) In *Pragmatics of Language and Literature*, T.A. van Dijk éd., Amsterdam : North-Holland, 1976 [TdA].

(11) « The paraphernal pragmatics », *P.T.L.* 4 (1979), pp. 179-183 ; « Pragmatique et socio-texte », in *Sociocritique*, Paris : Nathan, 1979, pp. 45-50 ; « Metasemantics » *Dispositio, Revista Hispanica de Semiotica Literaria*, vol. IV, 10, 1980, pp. 140-166.

possède pas le même degré d'ancrage pragmatique et seule l'analyse immanente d'un texte permet de dégager les propriétés internes de l'*indexion didascalique* qui dirigent le commentaire vers le référentiel (comme par exemple, dans le cas de la *Déclaration des Droits de l'Homme*, ou « J'accuse » de Zola) et/ou le référentiaire (le verbal comme intertexte).

Dans ces suites désarticulées, opaques, qui m'occupent, l'absence de traits « configuratifs » intérieurs à l'énoncé qui signalent sa division en unités grammaticales, sémantiques, réparties selon différents degrés de complexité invite l'élaboration d'une procédure élucidatrice qui passe par un détour métatextuel rechargeant la séquence verbale d'un supplément d'information. Cette procédure — ou ce dispositif — repose sur une compétence *spécialisée* du langage qui est d'abord mémoire encyclopédique et qui, par des manœuvres d'anticipation et de rétroaction, *restitue* les pièces supposées manquantes qui viennent lever l'ambiguïté. Inévitablement, cela aboutit à l'établissement d'un texte critique contigu, interactif avec le texte étudié. Le commentaire se propose donc lui-même comme contexte susceptible de convoquer, au fur et à mesure des besoins de l'explication, un ensemble de citations extérieures. Par greffe, piquage, de ce corpus citationnel sur le texte étudié se constitue alors un intertexte que l'on peut distinguer de l'*intratexte* produit par le fonctionnement interne. En dernière instance, tout devient discours et la légitimation du commentaire comme producteur d'intertexte repose sur la considération selon laquelle, comme l'écrit Michel Charles dans « La lecture critique » :

> Le texte [le texte littéraire objet] est une combinatoire de textes antérieurs ou contemporains, ou, pour reformuler la chose dans notre perspective, le texte est déjà un montage citationnel (12).

Aux prises avec des textes littéraires opaques, il serait donc possible de proposer un mode d'analyse intertextuel fondé sur des restrictions gouvernées par une compétence citationnelle encyclopédique et chargée de rétablir une lisibilité dans des énoncés densifiés, brouillés ou sémantiquement non-orientés.

Pour illustrer provisoirement ces propositions — qui autrement risqueraient d'en rester à une certaine austérité théorique — et de manière, également, à introduire un second train de considérations concernant la question de l'intertextuel et le statut de poétique, je commencerai par me livrer à quelques manipulations

---

(12) « La lecture critique », *Poétique* 34, avril 1978, pp. 129-151.

langagières affectant le titre même du passage, à savoir la séquence « Le Coq et la Perle ».

Il s'agit là d'une structure accumulative élémentaire, réduite à la syndèse par la conjonction *et*. La compétence mémorielle active immédiatement une autre séquence articulée sur *le coq et...*, *le coq et l'âne*; elle-même soumise à des variations commutatoires : *le coq et l'âne, le coq à l'âne, le coq en l'âne* selon le syntagme verbal dans lequel elle est inscrite : *mêler/mélanger le coq et l'âne, passer/sauter du coq à l'âne, saillir du coq en l'âne*; ceci sans parler des impécunieux *coq à l'âme* de Desnos et Sollers. Inévitablement, cette structure figée entraîne dans le champ de l'intelligibilité la perturbation sémantique dont elle est porteuse. La pratique du *coq à l'âne* consiste à passer d'un sujet à l'autre sans qu'il y ait de lien apparent entre eux ; ce changement impliquant une certaine... *cocasserie* (dixit le dictionnaire). Or ce sens est dans un rapport de redondance avec l'une des dénotations attachées à *perle*. La *perle* se définissant, ici encore, selon le dictionnaire, comme la rencontre absurde et souvent *cocasse* de deux proprositions disparates. A la limite, l'énoncé « Le Coq et la Perle » entretient un rapport mimétique avec l'acception *perle* puisque après *coq* la compétence mémorielle nous fait anticiper *âne* et que c'est *perle* qui s'y substitue.

Cette compétence citationnelle joue également un rôle surdéterminant à l'égard de l'énoncé global « Le Coq et la Perle » puisque ce titre reprend le titre d'une fable de La Fontaine. Rien dans le texte de « Le Coq et la Perle » de M. Jacob ne pointe vers une référence intratextuelle sinon la vague similitude thématique que constitue le bestiaire. Il faut s'en reporter à ce que Jacques Derrida, dans *La dissémination* a intitulé le « hors-livre » (aujourd'hui parfois rebaptisé le « paratexte »), c'est-à-dire le discours préfaciel, pour trouver une sanction à cette conjoncture extratextuelle. Dans la préface de 1943, en effet, M. Jacob indique comment il a été amené à publier « Le Coq et la Perle » :

> Pourquoi ne fais-tu pas une suite au *Cornet à Dés* ? [...] Je m'y suis mis ; un jour, dans le téléphone, j'annonçais que j'avais 60 pages. Viens dîner ! et apporte les 60 pages ; on les lut avec enthousiasme, on téléphonait aux amis et, à chaque nouvel arrivant, il fallait les relire. Après minuit, on me fit conduire par le chauffeur rue Gabriel, 17, mon domicile, les bras pleins de fleurs. Le moindre ducaton aurait mieux fait mon affaire (13).

On ne peut s'empêcher de remarquer que la dernière phrase

---

(13) Ouvrage cité, p. 17.

reprend, sans utiliser les signes diacritiques de la citation, la conclusion de la seconde strophe de la fable de La Fontaine :

Un jour, un coq détourna
Une perle, qu'il donna
Au beau premier lapidaire,
Je la crois fine, dit-il ;
Mais le moindre grain de mil
Seroit bien mieux mon affaire.

Un ignorant hérita
D'un manuscrit, qu'il porta
Chez son voisin le libraire.
Je crois dit-il, qu'il est bon ;
Mais le moindre ducaton
Seroit bien mieux mon affaire (14).

L'apparition, dans le texte de M. Jacob, du terme archaïque *ducaton* ne peut que conforter cette filiation intertextuelle (15). De surcroît, la fable de La Fontaine est elle-même une transformation, une réécriture de textes antérieurs, puisque l'édition critique des *Fables* préparée par Robert (1825) ne cite pas moins de vingt-neuf textes réécrits. Et, de plus, si l'on en croit Philippe Hamon dans son article « Texte littéraire et métalangage » (16), où il traite, entre autres, de la fable comme énoncé condensé, « Le Coq et la Perle » de La Fontaine serait l'exemple même de ce qu'il désigne comme un rapport intertextuel dans un cadre intratextuel puisqu'il y voit : « Une juxtaposition de deux textes mis en miroir, l'histoire proprement dite (avec animaux), suivie de sa morale (où l'on récupère le plan d'une *énonciation* et de l'anthropomorphisme), morale qui sert de paraphrase permettant la lecture « en clair » de l'apologue ». Dans le cas spécifique de cette fable de La Fontaine, il n'y a pas à s'étonner du nombre des variantes de l'histoire puisque ce que ce texte transpose dans le mode de la narration et ce que signale également M. Jacob dans sa préface, c'est un rapport d'inadéquation entre éléments nécessairement complémentaires : une poule/un grain, un ignorant/un ducaton, un auteur sans le sou/un ducaton ; on assiste à la concaténation d'éléments exogènes, ce qui, en retour, souligne la solution de continuité, l'aspect rompu et aléatoire de la relation.

---

(14) La Fontaine, *Fables*, A.C.M. Robert éd., I, 20, Paris : Etienne Cabin, 1825, p. 81.
(15) La relation intertextuelle est encore renforcée par le fait que Max Jacob, dans cette même préface, fait mention de son *émeraude*, ce qui ne manque pas de renvoyer à l'autre titre sous lequel la fable de La Fontaine est connue : « Du coc et de l'Esmeraude » (Ysopet, I). Le terme *émeraude* introduit simplement le sème « travaillé » ou « artéfact » dont *perle* est dépourvu.
(16) *Poétique* 31, septembre 1977, pp. 261-284.

En tant que titre du texte de M. Jacob, l'expression « le coq et la perle », perçue au travers des restitutions que nous offre la compétence sémorielle, présente donc une extraordinaire homogénéité de signifiance. A tous les niveaux concernés, syntaxique, lexical, narratif, ce qui se manifeste, c'est la constitution d'un ensemble qui assigne stratégiquement la position dominante à l'irréconciliable, à l'incompatible, au discordant. Lu intéractivement avec le texte qu'il contrôle, ce titre joue bien son rôle d'emblème, à la fois explication et justification puisque nous nous trouvons en présence d'une partie faite de fragments hétérogènes, caractérisés, chacun, par des énoncés que l'on ne peut guère qualifier que de bric-à-brac verbal.

Avant d'en passer à l'étude serrée d'un de ces fragments, il est nécessaire de définir plus en détail ce que recouvre, dans mon analyse, cette notion de « compétence sémorielle » (17). L'expression peut paraître redondante puisque la compétence est toujours de l'ordre de la mémoire, mais la compétence, au sens linguistique, est collective ; c'est la mémoire du système de la langue, c'est un ensemble fini et intangible de règles. Par définition, cette compétence ne peut être diversifiée et ne peut être individuellement manipulable. Quand j'utilise la notion de « compétence mémorielle », je fais référence à un autre type de mémoire, au *wunderblock*, à la mémoire extérieure individuelle ; c'est-à-dire à cet ensemble de connaissances particulières, acquises, que le destinateur du texte littéraire peut activer lors de la procédure d'élucidation d'un texte si elles lui semblent convoquées par les constituants linguistiques. Ainsi, dans l'exemple précédent, la séquence *le coq (et)* entraînait conjointement l'activation d'une compétence affectant le composant syntaxique (la notion de liaison) et le composant citationnel (le coq et l'âne). Pour moi, il n'y a pas de différence structurale entre l'intervention de la compétence (au sens linguistique) et la compétence mémorielle. Elle sont *coprésentes* dans le champ de l'élément ou de la séquence verbale. La différence est fonctionnelle : la compétence est nécessaire, la compétence mémorielle est optionnelle. De plus, leur activation n'est pas obligatoirement concomitante ; l'activation de la compétence mémorielle peut connaître un certain retard. Ceci m'incite à envisager l'essentiel des problèmes de poétique en termes de *succession* de procédures et non en termes de *niveaux*. C'est pourquoi un modèle poétique tel que celui proposé par

---

(17) Sur la question de la mémoire et de la lecture, voir l'article de Michel Charles, « Bibliothèques », *Poétique* 33, février 1978, pp. 1-27.

V. Lotman (18) — incontournable lorsque l'on pose les problèmes de l'intertextuel puisqu'il est plus particulièrement destiné à décrire la structure du texte artistique considéré dans un système de culture — me paraît soulever plus de problèmes qu'il n'en résout. La distinction entre un système *primaire* pseudo-linguistique et un *système modélisant secondaire* qui prend en compte l'aspect littéraire, culturel, intertextuel, ne permet pas de penser le matériel linguistique comme déjà culturellement déterminé, ce que permet une théorie de la coprésence à l'élément linguistique de la compétence et de cette compétence « mémorielle ». Je ne peux donc que m'associer à l'analyse des théories de Lotman que fait Joan Dejean et qui l'entraîne à conclure, justement, en s'interrogeant sur l'utilité pratique de ces deux niveaux puisqu'il est bien entendu que même pour Lotman, la compréhension d'un texte ne peut se faire que par un aller-retour incessant entre ces deux niveaux, ce qu'il appelle le « transcodage interne » (19). Une théorie fondée sur la coprésence de deux compétences permet l'économie de cette procédure supplémentaire et, en plus, ne permet pas de penser les deux compétences comme distinctes puisque, pour moi, la coprésence implique une interaction constante, un contrôle réciproque.

Après tout, lorsque Michel Leiris souhaite réaliser en toute liberté des réseaux langagiers hautement personnalisés en redonnant une certaine « innocence » première aux mots qu'il dégage des contraintes culturelles qui pèsent sur eux, il donne à son texte le titre de *Mots sans Mémoire.*

L'analyse du fragment autonome mentionné dans l'introduction me servira à illustrer ces propositions théoriques. Donc :

> L'enfant, l'éfant, l'éléphant, la grenouille et la pomme sautée.

Au niveau élémentaire de la description, cette suite est caractérisée par un équilibre morphologique et un déséquilibre des composants syntagmatiques et dénotatifs causé, chaque fois, par l'anomalie du dernier constituant : *pomme sautée.*

Morphologiquement, les masculins et les féminins sont regroupés. Syntagmatiquement, comme il se doit dans une énumération, le dernier élément est introduit par *et*, mais, contrairement aux autres termes, *pomme* est précisé par un participe passé faisant fonction d'adjectif, ce qui lui laisse l'essentiel de sa force verbale.

---

(18) Y.M. Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris : Gallimard, 1973 ; Y.M. Lotman *et al. Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles : Editions Complexe, 1976.
(19) Joan Dejean, « In Search of the Artistic Text : Recent Works by Lotman and Uspensky », *Sub-Stance* 17, 1977, pp. 149-158.

Quant à la dénotation, que l'on se place du point de vue des sèmes fondamentaux ou des sèmes secondaires, *pomme* constitue une anomalie du paradigme. *Enfant, éfant, éléphant, grenouille* sont marqués du sème [+ animé] alors que *pomme* en est dépourvu ; c'est pourtant ce mot qu'accompagne *sautée* qui, en principe, demande un agent animé. Il est donc facile de constater que le caractère éclectique et discordant du dernier élément de la suite est bien dans la ligne des perturbations annoncées par le commentaire intertextuel suscité par le titre « Le Coq et la Perle » où, à un niveau élémentaire, la partition sémantique repose sur la même opposition [+ animé] / [_ animé].

Je n'ai rien dit du composant phonologique parce qu'il se confond étroitement avec la prosodie et que celle-ci est certainement le dispositif le plus productif de la distribution apparente de cette suite verbale. On remarque que l'ensemble, une fois réduit en unités métriques, est conforme à la règle classique des masses croissantes puisque nous avons la succession 2,2,3,4,4 : [lã / fã - le / fã - le / le / fã - la / grə / nuj / je - la / pɔm / so / te]. Cette régularité est doublée, au plan phonétique, par le jeu des assonances : [fã / fã / fã / / e / e]. Cette forte régularité métrique n'est pourtant pas complexe puisqu'elle repose sur une progression arithmétique élémentaire : 2-3-4. Ce qui — et ici intervient la greffe intertextuelle — l'assimile à la chanson populaire, au slogan et, plus précisément, à la comptine enfantine. S'y retrouve ainsi la rythmique de « Meunier tu dors » de « La Mère Michel » etc. et des slogans construits sur le même modèle ; citons cet exemple féministe « Bo / lo / fa / cho / — / les / sor / cières / / au / ront / ta / peau / / (20). La référence au corpus des comptines offre un intertexte encore plus contrôlé puisque non seulement on y trouve une équivalence métrique mais également une équivalence lexicale. L'enfant, l'éléphant, la grenouille et la pomme sont des éléments privilégiés de ce genre. Il n'est pas inutile, non plus, d'indiquer que les comptines numériques à valeur de *désignation* ou d'*injonction*, portent le nom plus familier et combien plus charmant de « Pommes aux nombres ». La collection des comptines françaises recueillies par Philippe Soupault (21) propose cette comptine qui entretient des liens métriques et lexicaux avec la suite de M. Jacob :

---

(20) Cité *in* Louis-Jean Calvet, *La production révolutionnaire*, Paris : Payot, 1976, p. 85.
(21) Philippe Soupault *et al*, *Comptines de langue française*, Paris : Seghers, 1961.

Pomme bleue
Pomme rouge
Pomme d'acier
Et pomme dorée
alors, sortez !

L'injonction finale « sortez ! » n'est qu'une variante combinatoire d'une série qui contient d'autres verbes du même type : « cherchez », « restez », « venez », etc., et, on s'y attendait, « sautez ». Phonétiquement, comme il n'y a pas de différence entre le *é* du participe passé et le *ez* de l'impératif (tous deux se transcrivent [e]), on peut donc lire la suite de M. Jacob à la façon d'une formulette, principe tutélaire de tout langage poétique comme le soutient Saussure dans ses *Anagrammes*. Sous cet aspect s'expliquerait ce que j'avais signalé comme une anomalie syntagmatique et sémantique : la présence de *sauté* après *pomme*. A la suite d'un inventaire apparaît l'ordre.

Ce commentaire pris dans l'intertextualité, s'il ne me permet pas d'assigner un *sens* à l'énoncé de M. Jacob, a au moins l'avantage de lui assigner une fonction. Il s'agit d'une *suite formulaire numérique*. Interprétation que ne manquerait certainement pas d'appuyer une critique qui se nourrit de faits historiques et/ou biographiques (une pratique hybride évhémériste et/ou étiologique que M. Charles désigne comme retranchée dans l'« alibi réaliste »), en soulignant que M. Jacob a commencé sa carrière littéraire par des recueils de comptines dont l'inspiration se retrouve encore dans son *Saint-Matorel*.

Si mon analyse en restait à ce niveau superficiel, elle ne contredirait pas la désespérance manifestée par T. Todorov, puisque, après tout, je n'ai donné aucune explication permettant de justifier l'apparition des différents termes qui composent la suite et je n'ai produit aucune règle susceptible de naturaliser l'apparition d'un participe passé à la place de l'impératif que réclame la fonction de cette suite.

C'est pour dissiper cette opacité qu'il me semble maintenant nécessaire d'opérer à un niveau plus « profond » et pour cela de faire appel à cette compétence mémorielle qui fonde le commentaire intertextuel.

J'ai déjà indiqué que d'un point de vue linguistique, cette suite verbale pouvait être définie comme un *synthème*. Or généralement les synthèmes sont le résultat d'une densification ou d'une condensation syntaxique qui a pour résultat la disparition du verbe ou d'un autre élément grammatical nécessaire à la constitution du sens. Transposé dans la terminologie de la rhétorique, il s'agirait donc d'une « construction par sous-entente », telle l'ellipse ou encore la synthèse, le zeugme et l'anacoluthe. Dans la

langue, la tendance à l'économie, parfois, produit de telles constructions. C'est le cas, par exemple, de la structure appositive. Si j'écris : « Fontanier, Professeur de Belles-Lettres dans les Collèges royaux », je fais l'économie du verbe « être », ici simple copule syntaxique sous-entendue ; mais je pourrais *restituer* cet élément absent ; ces restitutions sont toujours gouvernées par une sémantique linguistique. Et ici, à la suite d'Herbert Brekle (22), j'insiste pour faire une distinction entre *sémantique linguistique* et *sémantique logique* parce qu'elle me paraît fondamentale dans la problématique de l'intertexte. Comme lui, je crois que la notion de sémantique linguistique permet d'envisager ce qu'il appelle les « hasards sémantiques » et par où, justement, peut s'introduire l'intertextualité comme mode de commentaire.

Ainsi, à un niveau très élémentaire, dans ces trois synthèmes appositifs :

Fontanier, l'auteur des *Figures du Discours*
Fontanier, Professeur de Belles-Lettres
Fontanier, homme

la sémantique linguistique permet de restituer le verbe « être ». Mais cette restitution n'exclut pas une certaine ambiguïté sémantique, alors que dans le domaine de la sémantique logique l'ambiguïté se trouverait de fait exclue :

Fontanier *est* l'auteur des *Figures du discours*
relation d'identité $x = y$
Fontanier *est* Professeur de Belles-Lettres
relation d'appartenance $x \in A$
Fontanier *est* homme
relation d'inclusion $x \subset B$

On voit ainsi que ces opérations formelles, imposées par la sémantique logique, expulsent la possibilité de redondance, d'expansion ou de condensation et réduisent tout énoncé à une logique universelle, extérieure au domaine linguistique proprement dit et extérieure à toute problématique spécifiquement textuelle et donc, *a fortiori*, intertextuelle.

Dans le cadre de cette sémantique linguistique, mon analyse finale de la suite de M. Jacob est donc faite de coréférences, de coreprésentations anticipatoires ou rétroactives beaucoup plus diversifiées que la simple réduction du seul *dénoté*. Celle-ci met effectivement en valeur le fait que les éléments s'appellent l'un

(22) Herbert E. Brekle, *Sémantique*, Paris : Armand Colin, 1974.

l'autre en fonction d'affinités qu'il me reste à restituer et non par de simples juxtapositions dues au hasard.

L'enfant — l'éfant

Cette relation se justifie phonologiquement du fait qu'il s'agit d'une « paire minimale » : [ãfã] / [efã]. La rhétorique y reconnaît une antanaclase puisque nous avons affaire à deux mots ayant le même sens et de sonorité proche. *Efant* est en effet une variante dialectale d'*enfant* que Louis-Ferdinand Flûtre relève en Picardie, en Normandie et en Bretagne :

> [ã] se désanalise souvent en [e] par dissimilation devant une autre syllabe nasale, ainsi enfant → éfant, Benjamin → Béjamin (23).

Trait qu'une certaine critique ne manquerait pas de reprendre, comme le fait l'auteur de la présentation du *Cornet à Dés*, pour souligner l'origine et l'héritage bretons de Jacob.

C'est ce même *éfant* que M. Leiris, dans *Biffures*, désigne comme le signe d'une langue familière, sinon familiale, qui le distingue des autres, à la manière de ces langages de fratries qu'étudiait Jakobson et maintenant Chomsky :

> Quand mon père nous appelait, par exemple, mes frères et moi, les 'éfants' au lieu des 'enfants', plates atteintes au langage, jeux de mots qui ont pour but [...] de se reconnaître entre membres d'une même famille (24).

L'enfant - l'éfant - l'éléphant

Il y a là aussi une rencontre phonologique directe entre [efã] et [elefã]. C'est une paire minimale par syllabisation que la rhétorique classerait comme paronomase (sons proches mais sens éloigné). La prégnance de la redondance sonore rapproche ce groupe de trois termes des deux séquences les plus étudiées de ce volume :

Dahlia ! dahlia ! que Dalila lia
Cornet à dés : ADDE

---

(23) Louis-Ferdinand Flûtre, *Du moyen Picard au Picard moderne*, Amiens : Université de Picardie, 1977, p. 37.
(24) Michel Leiris, *Biffures*, Paris : Gallimard, 1948, p. 189.

Mais cette relation de couplage phonologique est ici surdéterminée par une double opposition sémique de type métasémantique. D'une part, l'*enfant* représente la jeunesse et l'*éléphant* la vieillesse comme le prouve abondamment le corpus référentiaire :

Ces éléphants gercés comme une vieille écorce (25)
son corps
Est gercé comme un tronc que le temps ronge et mine [...] (26).

En composition, la notion d'« âge » peut s'étendre à « pérennité » et, par permutation « jeunesse » devient « nouveau » avec l'ensemble des traits qui s'y attachent. Ainsi, chez Mary Summer *Contes et Légendes de l'Inde ancienne* (E. Leroux — 1878), comme dans la réécriture de Mallarmé (« Les contes indiens », in *Œuvres complètes*, Gallimard 1945), la « couche d'ivoire » met en valeur la beauté du jeune prince Tchandra-Rajah endormi (« Le mort vivant »). On trouve une relation de ce type également chez Leconte de Lisle (« Parfum d'Adonis ») :

Sur la couche d'ivoire où nous te contemplons
Eveille-toi toujours, Ephèbe aux cheveux blonds.

Le rapport *ivoire/éléphant* est doublement garanti et justifié dans la mesure où tous deux s'engendrent figurativement par la synecdoque et lexicalement par l'étymon : « Eléphant : [...] forme plus populaire qui a aussi le sens d'ivoire (comme en latin et en grec) » (27).

Une autre conversion sémantique introduit un rapport binaire entre *enfant* et *éléphant* fondé sur l'opposition entre « force » et « faiblesse ». Un grand nombre de séquences littéraires actualisant la forme matricielle « L'éléphant fait peur à l'enfant » :

Et les éléphants font peur aux enfants (28).
Il fait peur aux petits enfants.
Qu'est-ce que c'est, c'est l'éléphant (29).
Serait-ce ce grand corps qui fait peur aux enfants ? (30).

Comme dans tous les cas d'opposition sémantique binaire, les

(25) Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, « La forêt vierge », Paris : Lemerre, 1927.
(26) *Ibid.*, « Les éléphants ».
(27) O. Bloch et W.v. Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris : P.U.F., 1960, p. 124.
(28) Paul Fort, *Ballades françaises*, « Le cirque », vol. II, Paris : Flammarion, 1935.
(29) Georges Duhamel, *Voix du vieux monde*, Paris : Heugel, (s.d.).
(30) La Fontaine, *Fables*, « Le rat et l'éléphant », VIII, 15.

deux pôles peuvent s'inverser et l'*éléphant* devient alors *enfant* lorsque le sème [+ force] doit être négativé. Ainsi, dans « La forêt vierge », Leconte de Lisle, imaginant le travail « destructeur » de « l'homme au pâle visage », réduit les éléphants présentés comme « rompant les halliers effondrés de leur force » à l'état d'« enfants » :

...tes plus forts enfants fuiront épouvantés
Devant ce vermisseau plus frêle que tes herbes.

De même, Pierre Ménanteau peut écrire :

Coltiner des fardeaux,
même déraciner les arbres les plus gros
ce sont là jeux d'enfant pour l'éléphant (31).

L'éléphant - la grenouille

D'un point de vue étymologique, la relation entre *éléphant* et *grenouille* est bien établie. Il s'agit d'une dérivation lexicale qui remonte à la pronciation originelle d'éléphant, .« oliphant » qui prend également la valeur sémantique de « cor d'ivoire » (synecdoque) (32). Or le bruit que fait le cor c'est le « graillement » et c'est à ce type de son que *grenouille* soit son *g* initial : « Grenouille : altération d'un plus ancien *re(i)no(u)ille*, lat. pop. **ranuncula* [...] avec un *g* dû probablement à l'influence de quelques mots imitant le cri de certains animaux ou le son du cor (d'où le fr. *grailler*) » (33).
Cette assimilation étymologique originelle qui confond l'éléphant et la grenouille dans le même type de « cri » explique que dans le français du XIX[e] siècle, comme l'indique Sainéan (34), *éléphant* et *grenouille* soient des variantes combinatoires de l'expression « Pas piqué des grenouilles / des éléphants » qui sert à désigner un style oratoire « rupe », emphatique, marqué par une déclamation agressive et parfois excessive.

La grenouille - la pomme

Ici encore, la relation sémantique, due à un rapport de dériva-

---

(31) Pierre Ménanteau, *Bestiaire pour un enfant poète*, Paris : Seghers, 1958 (Prix Max Jacob).
(32) O. Bloch et W.v. Wartburg, *ouvrage cité*, p. 214.
(33) *Ibid.*, pp. 297 et 300.
(34) L. Sainéan, *Le langage parisien au XIX[e] siècle*, Paris : Boccard, 1920, p. 453.

tion lexicale entre les deux termes, est évidente si l'on passe par l'intermédiaire, « rainette » :

> Rainette : 1425, 'grenouille de buisson'. Dér. de l'a. fr. *raine* [...] Comme nom d'une variété de pomme [...] dit aussi *pomme de reinette*, XVI[e] (Paré), que Littré recommande encore, paraît être un emploi figuré de *rainette* 'grenouille', parce que la peau tachetée de cette variété de pomme rappelle celle de la rainette (35).

Cette attraction lexicale est si inévitable que dans deux cas particulièrement représentatifs d'écriture où le langage est, d'une certaine façon, abandonné à sa propre « logique », *pomme* et *grenouille* se génèrent réciproquement.

Ainsi, Jean-Pierre Brisset, fort de la Science de Dieu et de sa panglossie (ou tératoglossie) a utilement professé cette relation en montrant comment nos « ancêtres » se sont nourris :

> *J'ai un l'eau, je mans,* qui est devenu : *j'ai un logement,* nous montre le premier logement dans l'eau et que l'on y mangeait. *L'eau j'ai,* nos ancêtres étaient logés ; *l'auge ai* = j'ai mon auge. La première auge était une mare (*mare à boue,* marabout qui est devenu le premier lieu du culte). *A l'eau berge,* sur la berge des eaux ; *dans les eaux t'es le* = dans les hôtels [...]. Les ancêtres vivaient donc dans les eaux, mares et marais. Puisque *grenouille* et *reinette* ne font qu'un (*reinette* : petite reine des eaux berges) il faut bien (il *f'eau* = je *mens,* finesse de l'ancêtre menteur ; quand il voulait s'emparer d'une victime, il faisait semblant de manger une reinette et cela inspirait confiance) que *grenouille* et *pomme* soit ensemble dans la sauce ; *en sauce y étaient,* ils étaient *en société* [...]. Les dieux marins l'ont voulu, les gros (*gros-nouille*) mangeaient les petits (reinette) et les braves gens continuent à le célébrer : « pomme de reinette et pomme d'api ». *Api,* comme grenouille *tapie* dans les eaux et attendant sa victime (36).

De même, dans *Les Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, ouvrage présenté par Laurent Jenny comme un 'pot-pourri' de culture littéraire » (37), on retrouve côte à côte *pomme* et *rainette* dans un passage serré :

> — pour un jonc chic à pomme,
> la canne en l'air sautant ; pour
> l'échelle où s'assomme
> la rainette à bocal.

Ici, *rainette* ne peut être compris que comme un équivalent

---

(35) O. Bloch et W.v. Wartburg, *ouvrage cité,* p. 524.
(36) Jean-Pierre Brisset, « Où a commencé la vie des ancêtres », *La Science de Dieu* in *La grammaire logique,* Paris : Tchou, 1970.
(37) Laurent Jenny, « Structure et fonction du cliché », *Poétique* 12, 1972, p. 511.

sémantique de *grenouille*; interprétation que confirment contextuellement les collocations lexicales (*échelle, bocal*). Il est cependant facile de retracer l'ensemble des surdéterminations sémantiques qui ont déterminé la réalisation surfacielle de *rainette* plutôt que *grenouille. Jonc* fait la transition avec l'univers thématique précédent (*badine, canne*) tout en introduisant également la grenouille par sémantisme latent puisque la désignation périphrastique référentiaire de cette espèce animale est : « le Peuple des joncs » (La Fontaine). De plus, *pomme* qui modifie *jonc* dans le cliché-catachrèse « jonc à pomme », entraîne, par contamination, le sème « fruit » dans l'énoncé, d'où la réalisation lexicale hybride, *rainette*, à la fois fruit et animal.

On constate également dans ce passage, l'apparition du verbe *sauter.* Il n'y a pas de raison de s'en étonner, puisque de même que *coq* générait *âne*, l'horizon d'attente intertextuel de *grenouille* inclut nécessairement *sauter.* Dans la plupart des grandes grammaires classiques qui proposent des exemples littéraires comme illustration de cas grammaticaux, l'exemple de la construction infinitive en français est une reprise du vers de La Fontaine qui associe *grenouille* et *sauter* : « Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes » (« Le lièvre et les grenouilles », I, 36). Ceci ne manque pas de créer une certaine conjointure référentiaire entre la grenouille et le saut et de faire de l'un l'élément programmatique de l'autre.

Pomme sautée

Généralement, les manuels de cuisine ne citent pas moins de cinq façons de préparer les « pommes sautées » : « aux fines herbes, à la graisse d'oie, au lard, à la lyonnaise, à la provençale » (38). Ce n'est pourtant pas le seul segment de discours répété qui ait *pomme* comme noyau lexical ; on pourrait, par exemple, également citer « pomme-vapeur ». La réalisation *sautée* se justifie toutefois, parce que, comme je viens de l'indiquer, dans le continuum syntagmatique, « sauter » offre une grande probabilité après *grenouille.* Ici encore, c'est le fait de pouvoir prendre place dans l'inscription sémantique de deux éléments lexicaux qui sanctionne la réalisation de *sautée* plutôt que d'un autre qualifiant. Il y a donc bien là l'établissement d'une sémantique linguistique qui se constitue en système.

---

(38) *Cf.*, par exemple, Raymond Oliver, *La cuisine*, Paris : Bordas, 1967.

Ce qui distingue *la grenouille et la pomme sautée* d'une suite telle que *le cheval et la pomme-vapeur* qui reproduirait le même déterminisme logique affectant le dernier constituant, c'est que le degré de restitution sémique entre les deux substantifs dans la suite de M. Jacob est bien plus élevé que dans la seconde ; à cela, bien entendu, il faudrait ajouter que dans celle-ci les genres morphologiques sont différents, ce qui réduit d'autant une cohésion de surface relevée dans l'exemple.

Si je reviens maintenant sur l'ensemble de l'énoncé, il semble possible de proposer que le système qui dicte l'apparition des trois premiers constituants est explicitement gouverné par le jeu des assonances ; la métrique et le sémantisme introduisent néanmoins des contraintes qui viennent renforcer la consistance poétique de ce segment et préparent la prédominance des contraintes sémantiques qui investissent la seconde partie et qui font du constituant *sautée*, de prime abord jugé le plus anomal, le plus contraint et le moins aléatoire ; l'énoncé culmine en effet avec ce syntagme figé : *pomme sautée*. Cela explique la réalisation du verbe « sauter » en participe passé plutôt qu'en impératif, tandis que sa présence apparemment incongrue dans l'inventaire est déterminée, comme je l'ai démontré précédemment, au niveau fonctionnel par le caractère formulaire de l'ensemble de la séquence verbale.

Ce parcours intertextuel permet donc de donner une « explication » à l'énoncé de M. Jacob. Ce qu'il indique c'est qu'au-dessous des constructions langagières inattendues, des assemblages hétéroclites et surprenants auxquels seul semble avoir donné naissance le geste hasardeux qui a secoué les dés des mots, court la trame d'une viabilité nouvelle. Le disparate, infiltré d'échos qui se répondent sur le fil ténu de nos lectures confirme que les plus confondantes rencontres sont probables et toujours susceptibles d'être réécrites.

On pourra sans doute arguer du fait que ce métalangage intertextuel ne fonde qu'un discours critique *mimétique* homogène à l'outillage de l'objet analysé. Qu'il ignore le problème du vérifiable ou du démontrable et qu'il ne conduit qu'à des postures troubles de fascination et de sidération devant la littérature. J'ai simplement essayé de montrer que lors du commentaire des textes opaques, l'indécidable entraîne la constitution d'un appareillage critique supplétif qui ne peut être qu'intertextuel.

Peut-on généraliser une telle pratique critique et la proposer comme modèle à l'ensemble des commentaires qui prennent en compte des textes poétiques plus immédiatement lisibles parce que sémantiquement orientés ? J'avoue ne pas avoir de réponse magistrale sur ce point, mais je demeure convaincu que l'exclusion un peu abrupte de ces problèmes, leur relégation dans la

superfluité sous la double dénomination de « fiction » ou de « dérive scripturale », n'instaurent en rien un climat propice à leur nécessaire prise en compte théorique.

La pratique et l'expérience des textes poétiques, heureusement, sont là pour nous rappeler que la réinscription intertextuelle au métaniveau de l'analyse pourrait bien constituer non pas l'accessoire du discours critique mais bien l'essentiel.

'L'ENSERREMENT VIF' DE GUILLAUME APOLLINAIRE

Sous ce titre doublement cryptique, c'est donc de *L'Enchanteur pourrissant* (1) qu'il s'agira. Texte mal connu, peu ou rarement fréquenté, à propos duquel Scott Bates a pu écrire : « en somme personne n'en parle » (2).

Le titre même de l'œuvre apollinarienne, dans sa tension sémantique qui polarise ces extrêmes que sont le morbide et le merveilleux, laisse déjà penser qu'il s'agit d'une œuvre archétypale dans la lignée de ces écrits nécrophiles dans lesquels des sujets morticoles jouent une comédie où la mort s'euphémise. C'est dans la tombe même que s'invertit le destin mortel animal pour se déployer dans une antiphrase multiple qui traduit l'ambivalence du symbole matriciel. Bachelard, dans *La Terre et les rêveries du repos* (3), n'affirme-t-il pas que notre mot « cimetière » vient du grec *koimétérion* et signifie « chambre nuptiale » ? L'élément négatif enclenche l'optimisme sautériologique : « Des fruits tombent, les germes lèvent » (4).

Lorsque le commentaire littéraire bute sur l'indécodable ou l'indécidable, c'est toujours à la prégnance liminale de ce symbole bivalve qu'il succombe, même s'il l'habille des dernières facéties de l'analyse psychanalytique. Ainsi, à propos d'Apollinaire, Jean Bellemin-Noël nous en offre un parfait exemple lorsque, après bien d'autres, il affronte ces deux fameux vers du poème « Les Colchiques » (5) :

---

(1) Guillaume Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant.* 1[re] édition in *Le Festin d'Esope*, Paris : 1904. 2[e] édition, Paris : Henry Kahnweiler, 1909. Toutes mes références proviennent de l'édition préparée par Jean Burgos, Paris : Minard, 1972, 576 p.

(2) Scott Bates, « Guillaume Apollinaire et 'l'Enchanteur pourrissant' », *Revue des Sciences Humaines*, fascicule 84, octobre-décembre 1956, pp. 425-435.

(3) Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris : Corti, 1948, p. 179.

(4) Cité in Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : P.U.F., 1963, p. 318.

(5) Guillaume Apollinaire, *Alcools*.

Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières.

Dans cette séquence « mères filles de leurs filles », où Roger Lefèvre voit « une particularité botanique des colchiques » (6) et Michel Deguy « une plage de tendresse surmurante et mouillée entre de rauques et sèches syllabes » (7), Bellemin-Noël reconnaît, « un énoncé insensé qui marque ainsi le lieu où se produit une poussée libidinale : être né, c'est déjà désirer de mourir [...] tout nouveau né co-naît sa mort [...]. Pour l'adulte [...] *être mère fille de sa fille* c'est tout un pour le sujet de l'énonciation » (8).

L'inscription archétypale ptomaïque n'est donc qu'une incitation à sa propre négativation. La célébration des substances éteintes n'est qu'un prélude au rituel des renaissances.

Cette perspective métamorphique pourrait donc très bien produire un modèle de lecture du texte d'Apollinaire : l'entombement de l'enchanteur, au premier chapitre, préparerait l'apothéose sautériologique du poète-prophète qui, dans « Onirocritique » a enfin résolu le secret de sa destinée : les éternités différentes de l'homme et de la femme.

Toutefois, lire de cette façon *L'Enchanteur pourrissant* me semble le banaliser, le réduire à n'être simplement qu'un avatar, parmi tant d'autres, d'une longue tradition littéraire. Celle de ces textes d'Outre-Tombe, du mort-vivant, qui trouvent une place de choix dans cette catégorie de « prose tombale » avancée par Alain Buisine et auxquels Jean-Pierre Richard, dans son ouvrage, *Microlectures*, s'attardant sur une autre scène, épingle l'étiquette-calembour d'écrits « à tombeau ouvert » (9). Et justement, le modèle d'analyse que propose ce dernier marque nettement les limites de ce type d'approche. Ce qu'il retient, ce sont les thèmes (la chute, la vitesse), les motifs (le miroir, le tombeau, les parties

---

(6) *Alcools*, Roger Lefèvre éd., Paris : Larousse, 1971, p. 64.
(7) Michel Deguy, « Encore une lecture des Colchiques », *Poétique* 20, 1974.
(8) Jean Bellemin-Noël, « Petit supplément aux lectures des « 'Colchiques' », *Poétique* 33, février 1978, p. 69.
(9) Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris : Seuil, 1979, pp. 257-283. Ce chapitre est consacré au *Rivage des Syrtes* de Julien Gracq ; je ne considère, ici, que la thématique tombale et son traitement.

du corps) (10), les mythes (le narcissisme) ; en somme, tout ce qui contribue à l'outillage du symbole. L'ensemble se présente donc comme un catalogue d'images indépendantes liées les unes aux autres par des relations thématiques dont la pertinence tient à un ensemble de présupposés qui ne sont pas nécessairement imposés par la systématique du texte mais sont importés dans l'analyse. Cet engramme du symbole fonctionne comme de lui-même à la surface du langage, comme si la langue du texte était autre chose que ce qui sert à constituer les symboles mêmes. Ce mode de commentaire rétablit une distinction entre l'écriture et ses images, cela même que le fonctionnement textuel vise à réduire. Apparaît donc ainsi isolée une mythologie d'auteur, comme si l'on pouvait isoler d'un côté le sujet écrivant avec ses propriétés langagières et de l'autre des épiphanies secondaires, ornementales et subsidiaires ; mythes ou symboles repérés comme privilégiés parce que l'auteur a bien voulu leur concéder explicitement une dimension fabuleuse.

Pour moi, il ne s'agit pas de lire *L'Enchanteur pourrissant* comme l'actualisation d'un *symbolisme* traditionnel ou éculé, mais d'y relever une certaine pratique du symbolique, c'est-à-dire la transposition d'une expérience en écriture poétique. Transposition dont les symboles ne seraient que l'inscription seconde et où

---

(10) Parfois il ne s'agit pas même de « motifs » proprement littéraires, simplement d'objets de la réalité et de leurs prolongements dans la littérature. Par exemple, et pour m'en tenir au même ouvrage, l'étude concernant Apollinaire (« Le poète étoilé ») s'ouvre ainsi : « L'univers poétique d'Apollinaire contient peu d'objets aussi riches [...] que l'étoile » ; les composantes réelles de l'objet déterminent alors la thématique générique des images (voie lactée, constellations, lumière, etc.) et la limitent. Ainsi, à propos du poème « Lul de Faltelin », J.-P. Richard ne retient-il que la caractéristique « astronomique » de l'étoile : « La thématique de l'étoile porte déjà la trace d'une telle modification dans un poème comme *Lul de Faltelin*. Il s'y agit, les divers commentateurs l'ont établi, d'une descente de soleil couchant à travers l'épaisseur marine » (p. 153). Or, la plupart des commentateurs, en fait, y voient une thématique auto-érotique qui se développe tout au long du poème pour culminer dans « étoiles oblongues ». C'est ce que confirme J. Burgos : « Il reste que dans 'Lul de Faltelin', dont l'inspiration érotique n'est guère contestable, nous retrouvons des images de reptation, de degrés glissants [...] » (*L'Enchanteur pourrissant, ouvrage cité*, p. 17, note d). L'empreinte sexuelle de l'étoile étant d'ailleurs parfois explicitement marquée chez Apollinaire (« Que vlo-ve ? », « Le ciel est plein de couilles lumineuses qu'on appelle astres, planètes, étoiles, lunes ») ou simplement suggérée (« Le Brasier », « Le galop soudain des étoiles / N'étant pas ce qui deviendra / Se mêle au hennissement mâle / Des Centaures dans leurs haras »). Rien d'étonnant, en vérité, puisque le sociolecte possède une expression toute faite pour désigner l'auto-érotisme fondée sur la propriété de commutabilité de *toile* et *étoile* (*cf. L'étoile*, André Gill, Paris : A. Lemerre, 1873) dont le dernier vers de « Lul de Faltelin », « Car c'est moi seul nuit qui t'étoile » constitue une plaisante parodie.

De plus, J.-P. Richard ignore totalement l'autre « objet » *étoile*, celui qui est au cœur même de *L'Enchanteur pourrissant*, cette clairière au centre de la forêt où mènent tous les chemins et où domine le tombeau de l'enchanteur.

Preuve supplémentaire, si besoin était, qu'un certain thématisme, parce qu'il s'arrête à la surface d'un texte, ne peut en tirer que ce qu'il y postule et manque à dégager les fonctionnements profonds qui s'entrelacent étroitement avec les réseaux de la matière langagière.

le motif ptomaïque essentiel, mort-naissance, servirait à métaphoriser son propre mode d'accession à la signifiance.

Autrement dit, dans mon étude de *L'Enchanteur pourrissant*, je ne prétendrai pas qu'il y ait d'un côté Apollinaire comme sujet écrivant et de l'autre un ensemble de symboles-attributs qui peuvent être séparés du discours où ils se produisent ou reproduisent. Fondamentalement, pour moi, *c'est l'ordre symbolique verbal qui est le constituant du sujet* et non l'inverse. Transposé dans les termes de l'esthétique du XIXe siècle, cela revient à renverser la proposition selon laquelle l'Art imite la Nature et à prétendre que le Naturel imite l'Art ; que le vitalisme est dominé et agencé par le signe. Apollinaire n'aurait pu être l'annonceur des poètes des temps nouveaux si ce texte, *L'Enchanteur pourrissant*, que de sa vie il ne cessera d'écrire (11), n'était pas une manifestation — valeur performative — de ce principe selon lequel le Moi n'existe que dans et par les écrits. Proposition qu'allégorise l'inscription centrale d'« Onirocritique » : l'avènement du sacrificateur-sacrifié dont l'excision laisse échapper du verbal, les trois lettres I.O.D. qui, dans la tradition ésotérique, se lisent comme les composants originaux de la matière langagière. Il y a là, paradoxalement, un arrachement au symbolisme et une ouverture qui sont d'abord réexamen du langage poétique. Apollinaire se montre entouré, *enserré* dans le verbal et occupé par lui. Une poésie du Moi prend corps, mais une poésie du Moi qui s'élabore dans une archéologie qui est d'abord livresque. L'approfondissement de certaines fables, de certaines histoires symboliques, d'aventures légendaires, transforme celles-ci et façonne le poète dans une poésie qui est plus d'*exploration* que d'*exploitation*. La déconstruction de ces matériaux symboliques premiers assure l'unité de l'ensemble et ainsi s'écrit le Moi dans un autoportrait légendaire.

Il est généralement admis que le texte de l'*Enchanteur* publié en 1904 dans la revue *Le Festin d'Esope* et qui rassemblait des strates textuelles datant de périodes diverses, puisque Apollinaire y travaillait depuis 1898, a été augmenté, lors de la première édition sous forme de volume due à Kahnweiler (12), de deux parties essentielles : l'introduction qui présente l'« enserrement » de Merlin l'enchanteur et la célèbre conclusion « Onirocritique ».

---

(11) Sur l'importance de la rédaction de *L'Enchanteur pourrissant* dans l'œuvre d'Apollinaire voir l'analyse très complète dans les chapitres I, « Genèse » et III, « Ferments » de l'Introduction de J. Burgos. Sur le même sujet on pourra également consulter, Michel Décaudin, « Sur la composition du Poète assassiné », *Revue des Sciences Humaines*, fascicule 84, octobre-décembre 1956, pp. 437-445.

(12) *Cf.* Jean Hughes, *50 ans d'édition de D.-H. Kahnweiler*, Paris : Galerie Louise Leiris, 1959, pp. I-VI et 1.

Or, pour le commentateur, ces deux ajouts s'avèrent des pièces de choix en ce qu'ils se révèlent correspondre à deux modèles explicites, mais néanmoins différents, de pratique intertextuelle. Il me paraît également significatif que ces deux chapitres gardent le reste du texte et en quelque sorte l'encernent, l'enserrent dans une insularité bordée par des propos d'emprunt.

L'introduction présente un rapport direct de dépendance avec le texte du XVI[e] siècle dont il n'est que la transcription : l'édition du *Lancelot du Lac* proposée par Philippe Le Noir en 1533. L'importance de cette relation apparaît si considérable à la critique que trois études sur l'œuvre d'Apollinaire l'offrent en annexe : l'édition d'*Alcools* de Marie-Jeanne Durry (13), l'étude de Scott Bates sur *L'Enchanteur pourrissant* (14) et l'édition du texte par Jean Burgos (15). Ce cas si manifeste d'emprunt-plagiat vaudra longtemps à Apollinaire l'étiquette de mystificateur ; Bonmariage le dénoncera comme un « imposteur magnanime » (16) et cette pratique répétée qui consiste à introduire des bribes, des fragments, voire des pans entiers de textes antérieurs dans ses écrits amènera Roch Grey à écrire : « Guillaume Apollinaire, homme voué aux lettres et aux études a subi toutes les influences » (17). Bien plus acerbe sera la critique de Georges Duhamel qui, en 1913, dénonce l'œuvre d'Apollinaire comme « une boutique de brocanteur où vient échouer le bric à brac de nos bibliothèques » (18). Jean Burgos, dans son édition de l'*Enchanteur pourrissant*, tout en défendant par principe, lorsqu'il est attaqué, ce droit à une pratique intertextuelle dans laquelle certains fragments empruntés à d'autres textes sont transposés directement, sans modification apparente, dans le texte qui s'écrit, en arrive pourtant, parfois, à indiquer un certain malaise du commentaire en face de « ces influences [livresques] trop manifestes et pas toujours assimilées » (19). Cette remarque sur le besoin d'*assimiler* des écritures antérieures fait problème car elle place les questions d'influence, de source, d'emprunt, de plagiat, de parodie et donc plus généralement d'intertexte sur le plan de la sanction ; toutefois, comme le prouve sa très savante et très érudite édition critique de l'*Enchanteur pourrissant*, il est clair qu'une grande partie du travail de commentaire a consisté à rétablir les origines

---

(13) Marie-Jeanne Durry, éd., *Guillaume Apollinaire-Alcools*, Paris : S.E.D.E.S., 1956-1964, 3 vol.
(14) *Cf.* note 2.
(15) *Ouvrage cité*, pp. 189-192.
(16) S. Bonmariage, « Guillaume Apollinaire ou l'Imposteur Magnanime », *Mercure de France*, novembre 1927.
(17) Roch Grey, « Apollinaire familier », *La Table ronde*, septembre 1952.
(18) Georges Duhamel, « *Alcools* d'Apollinaire », *Mercure de France*, 16 juin 1913.
(19) Jean Burgos, *ouvrage cité*, p. CXXIII.

des emprunts et des plagiats qui parsèment le texte, tant ils sont outrageusement laissés à vif. On ne peut cependant s'empêcher de noter que si la critique littéraire s'attache à identifier les souvenirs bibliques, les emprunts à la littérature médiévale, les copies d'articles de démonologie et à les restituer aux ouvrages qui en sont la source, les philologues, eux, au contraire, ont tendance à rejeter *L'Enchanteur pourrissant* dans la catégorie de ces fantaisies bizarres, sans grand rapport avec les textes qu'ils étudient. Ainsi, Mario Roques y relève un nombre impressionnant d'erreurs et de maladresses et fait de sérieuses réserves sur les connaissances médiévales d'Apollinaire. De même, si — curieux de la légende originale — nous retournons à la thèse que Paul Zumthor a consacrée, sous le titre *Merlin le Prophète* à la figure de l'enchanteur, on y lit, en deux lignes, le peu d'estime qu'il a pour Apollinaire : « L'introduction est un récit, reproduisant presque mot pour mot l'interpolation du *Lancelot*. C'est l'énoncé du mythe, de la matière primitive. Puis l'ouvrage se déroule en une suite de symboles péniblement obscurs sans plus de rapport perceptible avec elle » (20). S'il y a une assimilation, ce n'est donc pas du côté de l'historiographie qu'il faut la chercher. La raison de ce décalage tient au simple fait que ce n'est pas aux ouvrages d'histoire qu'Apollinaire emprunte, mais aux ouvrages littéraires. La littérature se nourrit de littérature, en l'occurrence de cette longue tradition hagiographique qui s'origine dans les *Prophetia Merlini* que Geoffrey de Monmouth publia en 1134.

J. Burgos émet l'hypothèse selon laquelle le seul contact qu'Apollinaire ait eu avec le « réel » Merlin ait été limité à la lecture de l'article « Merlin » dans le *Grand Dictionnaire Larousse du XIX*[e] *siècle*. Son hypothèse semble plausible puisqu'il faut bien constater que dans *L'Enchanteur pourrissant* la figure de Merlin évolue de l'enchanteur-magicien, maître de tous les sortilèges, au poète-prophète. Or, si on consulte *Myrdhinn ou l'enchanteur Merlin*

---

(20) Paul Zumthor, *Merlin le prophète*, Lausanne : Imprimeries Réunies, 1943, p. 287, note 3.

d'Hersart de la Villemarqué, publié à Paris en 1862 (21), et qui a servi à la rédaction de l'article « Merlin » dans le *Dictionnaire Larousse*, on constate que la première partie intitulée « Merlin, personnage réel » reprend les chroniques celtiques et en particulier le Myvyrian et décrit Myrdhinn comme un barde, un poète caractérisé par un don de prophétie. Il y avait donc là, dans cet ouvrage qu'Apollinaire aurait pu consulter, une étude du personnage de Merlin ancré dans une historicité à tout le moins apparente qui offrait d'emblée une figure de poète-prophète.

Dans la pratique intertextuelle, néanmoins, le nom a simplement valeur de conservatoire autonome (de « monumémoire », donc), et comme le nom propre est ce que produit le discours historique, on comprend la raison qui permet au texte d'Apollinaire de négliger le modèle préfabriqué du poète-prophète offert par de la Villemarqué. La priorité est donnée à un corps référentiaire d'écrits où se reconnaît une communauté.

Pour Apollinaire, qui voulait « machiner » la poésie comme on a « machiné » le monde, l'opération d'écriture impose la mise à contribution de textes du même ordre qui permettent les transpositions nécessaires à l'effet intertextuel. Le ressourcement ne se fait pas dans l'Histoire, dans la pseudo-mimésis véhiculée par les Annales mais dans l'inscription démarquée de l'Histoire qu'est le légendaire littéraire.

Lorsque S. Bates (22) place à côté le texte source et sa transcription par Apollinaire, je ne peux manquer de constater que, comme dans la surimposition interactive impliquée par la comparaison où seuls les sèmes pertinents à la relation sont retenus, plusieurs références topiques du texte du XVI[e] siècle ont été supprimées et

---

(21) Hersart de la Villemarqué, *Myrdhinn ou l'enchanteur Merlin*, Paris : Didier & Cie, 1862. Curieusement, cette étude s'ouvre par une considération sur le plagiat, puisque l'auteur déplore la récente parution de *Merlin l'enchanteur* d'Edgar Quinet (Paris : Lévy, 1860), qui, d'après J. Burgos, semble être une source constante pour Apollinaire. De la Villemarqué signale bien la différence que j'ai constatée entre la littérature et l'histoire dans l'engendrement intertextuel de *L'Enchanteur pourrissant* : « Ce livre annoncé depuis longtemps, comme le supplément d'un précédent ouvrage de l'auteur [*Les Bardes bretons*], allait être mis sous presse quand une fantaisie poétique portant le même titre a paru, vers la fin de laquelle on ne lit pas sans un certain étonnement la tirade que voici : 'Le monde est plein, dans le siècle où nous sommes, d'auteurs qui vont voler les héros que d'autres se sont donné la peine de déterrer. Je vous répète (cela est sérieux) que le mien m'a été enlevé... Voler un héros confié à la bonne foi publique, c'est bien pis mille fois que de voler à un homme son trésor dans une vieille cassette. Croyez-moi, le pire des maux, c'est d'être interrompu dans un ouvrage épique du genre de celui-ci, qui aurait dû couler d'une haleine comme un fleuve grossi par la fonte des neiges'. Si quelqu'un avait le droit de se plaindre d'avoir été interrompu (je n'oserai dire *volé*), serait-ce le chantre d'*Ahasvérus*, ou le modeste investigateur des antiquités celtiques ? Sans mentir, ce dernier n'a pas été peu étourdi en voyant son paisible petit domaine envahi brusquement au son d'héroïques fanfares », pp. I-III.

(22) *Cf.* note 2.

que le texte d'Apollinaire y a gagné une certaine généralité lui permettant effectivement d'ouvrir le cycle du cortège qui vient visiter l'enchanteur dans les chapitres suivants. Sans insister sur les modifications qui permettent à ce texte d'être assimilé presque tel quel dans un nouveau contexte puisque cela a déjà été fait, je voudrais simplement signaler une différence lexicale qui me paraît symptomatique. Le texte original décrit l'enserrement de Merlin dans une *cave* qu'Apollinaire a transformée en *tombeau*; cela impose une valeur mémorative au terme « enserrement » que seule une relation paronomastique pourrait faire prendre pour un synonyme d'*enterrement.* L'enterrement, c'est la mise en terre, au caveau ; l'enserrement, c'est l'*encernement*, la *mise à l'étroit*, le *confinement* dans un tombeau exposé, pérenne, qui s'institue comme un *monument* de la mémoire, un de ces lieux-dits mnémoniques qui servent de source à la tradition. Le tombeau emblématise donc le rôle même que joue le texte de Philipope Le Noir dans le système de *L'Enchanteur pourrissant*: c'est le lieu qui permet le ressourcement intertextuel de l'inscription de la légende et son insertion dans une lignée littéraire marquée par la tradition.

Dans « Onirocritique », la conclusion, la question de l'intertexte se présente sous un autre aspect, puisque ce n'est plus l'ensemble du texte qui est attribué à un autre auteur, mais ce sont des images discrètes du passage qui sont restituées à des auteurs antérieurs. Jeanine Moulin, Carmody et Marie-Jeanne Durry y voient des reprises d'*Aurélia* de Nerval, des *Illuminations* et d'*Une Saison en Enfer* de Rimbaud, entres autres. De plus, M.-J. Durry considère que ce passage où triomphe l'ubiquité d'un regard multiplié qui domine le monde, anticipe le poème « Les yeux fertiles » d'Eluard. Henri Meschonnic, dans son article « Apollinaire illuminé au milieu d'ombres » (23), reconfirme cette filiation.

On peut donc, comme à plaisir, fragmenter le texte pour rendre chaque pièce à son propriétaire supposé. Néanmoins, par-delà le commentaire qui ne prend en compte que les images isolées, considérées comme exogènes et insiste sur l'éclectisme, on peut prétendre que l'organisation de cette dernière partie se présente comme un système unifié, justement parce que cette apocalypse poétique se place distinctement hors du réel. Le rêve qu'annonce

(23) Henri Meschonnic, *Pour la poétique III*, Paris : Gallimard, 1973. En particulier, « Apollinaire illuminé au milieu d'ombres », pp. 57-1-7 et « Eluard, poète classique », pp. 119-143.

le titre (24) « Onirocritique » étant le lieu de prédilection des rencontres apparemment fortuites et des accouplements hasardeux, telle cette aurore qui donne la main à la tempête, le texte se livre à des exercices herméneutiques périlleux parce que la mémoire verbale ordonne et désordonne en même temps. L'itinéraire programmé des lieux — déjà — dits se transforme en errance et constitue une voie de pénétration vers la poésie-prophétie « cornant, tel Gauvain, son nouveau destin à l'humanité pour susciter l'aventure ». La déréalisation capte le merveilleux écrituriel dans les détours littéraires et le poète, hanté de culture classique et *reclus* dans ses lectures, se voit propulsé dans l'artifice d'un verbe unifié, marqué par la coprésence de matériaux disparates venus d'ailleurs. Pour être signifiante, la multiplication du Moi ne peut consister que dans la saisie globale d'un monde clos. Le rassemblement et la compression d'un pêle-mêle citationnel retrouve ainsi une unité qui l'oriente et le distribue. S'il s'abrite dans un monde où le merveilleux est à la portée de la langue, c'est parce que la seule garantie d'instaurer une image du Moi qui perdure et persévère consiste à rassembler ce *vade-mecum* des dits qui importent. La tâche d'écriture s'agrandit pour accueillir dans un large conglomérat des textes qui lui servent de mode d'emploi. Cette pratique de la concaténation poétique comme assemblage d'éléments de provenance diverses s'affirme dans un grand nombre de textes apollinariens. Ainsi, dans « Sanglots » :

> Or nous savons qu'en nous beaucoup d'hommes respirent
> Qui vinrent de très loin et sont un sous nos fronts.

Entre le premier chapitre et la conclusion, le texte même de *L'Enchanteur pourrissant* exhibe le caractère hétérogène de l'écriture. Le cortège de figures légendaires, mythiques, fictionnelles, même s'il se place dans une tradition bien établie par les *Prophetia Merlini* ou *l'Orlando Furioso*, est d'abord une *procession commémorative de textes anciens.* Une célébration intertextuelle qui fait parade de ses attachements. Comme Apollinaire l'écrit dans « Cortège » :

> Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
> Amenaient un à un les morceaux de moi-même.

---

(24) Et ceci quel que soit le sens exact d'« onirocritique », qu'on le rapproche de l'« Oneirocritie » de Baudelaire inspirée par l'oneiromancie de De Quincey, d'*Onirologie* de Maeterlink ou plus fondamentalement du personnage du dix-huitième livre de *Pantagruel*, Artémidore Daldanios, que Rabelais décrit comme « absolu onirocrite et oniropole ». Si le terme « critique » reste en doute, il n'en demeure pas moins que l'ensemble de la conclusion est directement placé sous le signe du rêve.

Si Apollinaire se laisse prendre dans les rets des phrases d'autrui, c'est parce que la pratique de l'écriture va dans le sens d'une exclusive schizomorphe. Comme l'envisage Bataille dans *Sur Nietzsche* : « Il est peut-être nécessaire à la croissance de l'homme qu'il ne se développe que morceau par morceau. Aussi ne faut-il pas méconnaître qu'il ne s'agit jamais au fond que de produire l'homme synthétique » (25).

A ce point de l'analyse, le symbolisme archétypal auquel j'ai fait allusion en introduction retrouve allégoriquement les principes de production poétique. Le symbole rejoint la signifiance. Si le texte se lit comme une fragmentation d'emprunts, c'est parce que la déconstruction, la *décomposition* d'autres textes sert de prélude à la fermentation, à la synthèse de *ce* texte.

Dans *L'Enchanteur pourrissant*, ce n'est pas l'enchanteur qui est pourrissant, c'est le texte lui-même qui est *pot-pourri* de lectures. Et s'il y a là l'inscription d'un Moi, il est tout entier le produit et le producteur de cette décomposition-recomposition et s'identifie totalement avec elle. Le Moi devient la matière même du texte. Pour conforter cette hypothèse de la domination, du primat du symbolique, il n'est peut-être pas inutile de rappeler le propos de Bataille construit sur la formule que l'on sait : « Lire c'est pourrir un peu. Entends-moi : *toute ta vie*, jusqu'à l'heure de tomber — ta lecture achève en toi de corrompre, ... un corrompu » (26).

Les trois termes qui font concept dans la pratique textuelle d'Apollinaire « remplissement », « simultanéisme », « librettisme », pointent une poétique qui privilégie l'accumulation et l'assemblage de morceaux discrets réorientés, resystématisés et unifiés. La critique de Pascal Pia qui voit dans *L'Enchanteur pourrissant*, « moins l'expression d'une esthétique personnelle ou choisie que le reflet de lectures dont Apollinaire ne devait jamais se déprendre » (27) manque, en quelque sorte, sa cible, puisque, en fait, l'esthétique même d'Apollinaire réside dans cette revitalisation d'emprunts qui lui donne le bénéfice de la tradition et une sorte de légitimité écriturielle. L'insertion dans un déjà symbolique l'inscrit comme postérité et l'intègre à une communauté d'écrits. Cet affleurement de textes autres à la surface de l'écriture qui a valu à Apollinaire la critique de tant de commentateurs est justement ce qui, pour moi, fait l'intérêt de ses écrits et en souligne la modernité.

---

(25) Georges Bataille, *Sur Nietzsche*, Paris : Gallimard, 1945, p. 19.
(26) *Ibid.*, p. 39.
(27) Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même*, Paris : Seuil, 1954, p. 45.

C'est certainement à cette interprétation du poétique comme reconstitution citationnelle que fait référence, dans *L'Enchanteur pourrissant*, la phrase sibylline du monstre Chapalu qui a déjà tant attiré la glose :

> Celui qui mange n'est plus seul (28).

Si Franz Hellens voit en Chapalu l'image quintessencielle du mythe du lycanthrope (29) et d'autres un rappel vitaliste de l'appétit légendaire d'Apollinaire (30), il me semble qu'on peut y lire, dans un passage serré qui réunit à la fois le *morceau* et le *multiple*, l'inscription iconique d'une pratique poétique ; à l'appui de cette thèse, on peut mentionner le renversement-calembour évident auquel se prête le nom même *Chapalu* ainsi que la *Vie d'Esope* de Méziriac (alias Maxime Planudes) qui rappelle que le titre de la revue *Le Festin d'Esope*, fondée par Apollinaire, renvoie à une consommation de biens qui n'ont rien de terrestre (31). Mais, à bien des égards, ces considérations sont superflues ; il suffit de prendre le verbe *mange* comme un substitut de *lire* et de réécrire : « Celui qui *lit* n'est plus seul ». Tout impose de voir là un cas de ce que M. Riffaterre désigne sous le nom de syllepse, un de ces termes à double registre (32) ; dans le sociolecte, les *nourritures* sont terrestres aussi bien que spirituelles ; les *morceaux* sont de pain, de viande ou choisis ; nous *dévorons* un plat ou un livre et notre *appétit* de lectures nous amène à nous *nourrir* de culture classique jusqu'à la *saturation*. Comment comprendre autrement ce Chapalu qui se présente ainsi « Je cherche Merlin parce qu'il était savant et aurait su me rendre prolifique » et qui, une fois rassasié, retourne vers l'enclave de l'ombre et signale à la cantonade :

---

(28) *L'Enchanteur pourrissant, éd. cit.*, p. 86.

(29) Franz Hellens, « Apollinaire avec le recul », *Europe* 451-452, novembre-décembre 1966, pp. 86-97.

(30) Pour une parodie de menu apollinarien, voir *Europe, ibid.*, p. 103.

(31) Au moment même de la rédaction, Apollinaire écrit (8 octobre 1902) à James Onimus : « En ce moment je suis dans la dèche [...] » et d'après André Salmon, toute la période de publication du *Festin d'Esope* est marquée par une situation financière difficile (*Souvenirs sans fin*, t. I, pp. 110-111), ce qui rend peu probables les ripailles gastronomiques. Dans son article « Guillaume Apollinaire et le *Festin d'Esope* » (*Europe*, 451-452, pp. 78-86), Pierre Adéma ne donne aucune raison pour le choix du titre de la revue. Il faut donc s'en tenir au double jeu de mots puisqu'il repose sur la polysémie de « manger » et de « langue » : Esope invite ses convives à venir se nourrir de langue. C'est bien ainsi que le comprend André Billy (*Apollinaire*, Paris : Seghers, 1947), qui à titre de confirmation, ajoute qu'Apollinaire, à cette époque, s'était mis à signer Le Polyglotte.

(32) Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington & London : Indiana University Press, 1978, *Sémiotique de la poésie*, Paris : Seuil, 1983 ; en particulier, chapitre IV, « Interprétants ». Voir également, « La syllepse intertextuelle », *Poétique* 40, novembre 1979, pp. 496-501.

> Je ne suis pas prolifique, c'est vrai, mais je possède un excellent appétit qui me met en contact avec d'autres êtres et je n'en demande pas davantage. Au reste je suis mauvais ouvrier et si vous n'espériez qu'en moi, vous courriez le risque de périr d'inanition (33).

Conception du statut du poète et de la pratique poétique, si confondus chez Apollinaire, comme *logophagie* perpétuelle.

Pour Apollinaire, le Moi qui s'affirme dans la production du texte serait donc avant tout l'incarnation d'une assimilation de fragments anciens et leur réordonnance à neuf. Ce qui place le modèle de symbolique écriturielle tout entier dans la *sémiosis* ; le fragment déjà littéraire sert à la constitution d'un texte qui, à son tour, devient fragment propitiatoire à un autre texte, exactement comme la relation perpétuelle qui s'établit dans le signe triadique peircien entre le *representamen* et l'*interprétant*. L'*objet*, le naturel en sont les exclus, ce qui contribue à l'effet d'irréalité (34).

Dans cet *Enchanteur pourrissant*, la scène capitale de la Noël à rebours avec ses voix venues d'origines livresques distinctes, s'articule sur un dialogisme polyphonique. Mais dans ce polyphonisme, le texte ne se « déploie pas dans un ailleurs multiplié » ; il n'y a pas d'éclatement, le texte ne se soustrait pas à sa propre continuité, ne fait pas défaut à sa systématique unitaire ; bien au contraire, la célébration de cette communion monstrueuse allégorise le regroupement, la réunion des thèmes et la mise ensemble des éléments qu'ils représentent. Il ne s'agit pas là

---

(33) Si confirmation était nécessaire, à la fois de l'interprétation et de la pertinence du modèle qu'Apollinaire construit pour l'écriture, il suffirait de citer l'ouvrage de Max Jacob : « Le siège de Jérusalem, grande tentation céleste de Saint-Matorel » in *Saint-Matorel*, Paris : Galerie Simon, 1909, pp. 101-212, qui, à son tour est un plagiat-hommage de *L'Enchanteur pourrissant*. Dans le prospectus, d'ailleurs, Max Jacob y renvoie explicitement le lecteur qui douterait de la réalité du sujet de son ouvrage et chercherait une garantie de « réel ». Dans cette version, le monstre Chapalu décrit comme ayant « la tête d'un chat et le corps d'un cheval » par Apollinaire, prend la forme mythique de son corps et devient une licorne qui, comme le Chapalu original, aime l'ombre. Cette fois-ci la référence à la boulimie de lecture est directe : « [la licorne] : Hallali ! Lion, mon ennemi séculaire, réveille-toi, Lion de Saint-Jérôme ! Ce petit humain nous méprise ! Vengeance ! mais tu ne t'éveilles pas. Bon ! je le trainerai dans ma grotte, je le déchirerai ! je ferai crouler une bibliothèque sur ses genoux, j'enterrerai son estomac sous mes dictionnaires ! Méfie-toi de moi, Victor Matorel ! » (p. 108).

Ce même jeu verbal est repris, sensiblement de la même façon dans le *Lucifer vieillissant* d'Yvan Goll (*œuvres*, Paris : Emile Paul, 1968 : « Manger ! S'arrondir à l'image de la terre. Manger de la bouche, du nez, des yeux, manger par tous les pores, de tous ses efforts », tome I, pp. 261-262.

(34) C'est certainement l'importance de cette modélisation primaire du signe dans l'écriture d'Apollinaire, cette utilisation par procuration du verbal, du déjà symbolique comme matériel de base, qui a décidé la Société Américaine de Sémiotique (Semiotic Society of America), dominée par le modèle peircien du signe à choisir comme blason-icône de sa revue *Semiotic Scene* le tableau qui représente Apollinaire peint par le Douanier Rousseau, l'année même de la parution en volume de *L'Enchanteur pourrissant*, 1909 (Musée de Bâle, Suisse).

simplement d'une accumulation-catalogue de pièces orphelines, mais de la mise en système de leurs échos. Les textes d'âges divers se greffent les uns sur les autres plutôt qu'ils ne se juxtaposent. Les références introduites ne relèvent pas d'un collage hasardeux, mais d'une prise en compte qui est reconstruction d'un système individué et institution d'une reformulation symbolique neuve.

S'il y a un problème du « changement de front » dans la pratique écriturielle d'Apollinaire, il tient à la question de la relation du morceau au tout dans la concaténation poétique : poèmes-conversations, poèmes simultanés, désarticulation sur la page du langage lui-même, idéogrammes lyriques, calligrammes. Lorsqu'en 1913, Apollinaire écrit pour Marinetti *L'antitradition futuriste, manifeste synthèse*, comme l'indique Michel Décaudin : « Ce n'est pas le signe d'une conversion à l'école de Marinetti, c'est celui d'une sympathie amusée » (35). Il manque, en effet, à Apollinaire, de faire siennes l'élimination du langage, l'imagination sans fil et la liquidation radicale d'une littérature antérieure. Cependant, il y a bien la revendication d'une destruction d'un certain JE/MOI littéraire, de ce JE *psukê* dont on dit généralement qu'il assure l'unité d'un texte ; pour Apollinaire, il y a bien inscription d'un MOI d'où tout procède et où revient, mais il se constitue dans l'*économie ritualisée qu'est la machine de l'écriture.* Comme l'écrit J. Burgos, à propos d'« Onirocritique » : « S'il n'y a pas apparemment de continuité extérieure, les images les plus inattendues sont cependant constamment contrôlées et elles jaillissent les unes des autres dans un délire apparent dont il est possible de retrouver la trame dans une continuité intérieure » (36).

Dans *L'Enchanteur pourrissant* la figure d'Empédocle, le philosophe du fragment, n'est pas mieux traitée que celle de Socrate le philosophe de l'unité. Dans l'écriture d'Apollinaire, la disponibilité du fragment n'est pas centrifuge, elle ne porte pas à la dissémination, elle intègre, conforte et circonscrit (37).

M. Décaudin a souvent indiqué le caractère impératif du projet autobiographique de l'écriture d'Apollinaire. S'il fallait vraiment se livrer à la distillation typologique, cette écriture du fragment, du transhistorique, de la sémiosis, me semble pointer vers

---

(35) Michel Décaudin « Chronologie », *Europe* 451-452, novembre-décembre 1966, p. 316.

(36) Jean Burgos, *ouvrage cité*, pp. CI-CII. Tel n'est pas l'avis de Michel Décaudin qui écrit, à propos d'*Alcools* : « Chez Apollinaire, non seulement les images semblent souvent avoir acquis une autonomie telle que rien, pas même le lien le plus ténu, ne semble les rapprocher, mais elles s'assemblent dans une liberté qui paraît ne connaître aucun frein et se plaire parfois dans les pires disparates ». *Le dossier d'« Alcools »*, Paris : Minard, 1960.

(37) Sur la question du fragment voir, dans le même ouvrage, l'essai intitulé « Dada ne signifie rien «.

l'autoportrait. L'intentionalité de la pratique poétique s'assimile à celle d'un Michel Leiris dans *Aurora* ou *L'Age d'homme*, là où l'art poétique et le code d'un savoir-être se confondent ; ou même encore retrouve la lecture active (la « lisure ») d'un Philippe Lejeune prenant prétexte des textes de M. Leiris pour « s'y lire » et « exprimer ce qui de moi ne pouvait se dire plus directement ». Le jeu de l'écriture poétique est ainsi relancé et le JE textuel s'instaure dans les décombres monumentaux d'autres textes.

L'autobiographie est dominée par une topique narrative absente ici du texte poétique et se propose d'offrir la réponse définitive à la question élémentaire « Qui suis-je ? » qu'Apollinaire formule parfois (« Cortège ») sans se hasarder à conclure. L'image de l'autoportrait qu'offre à l'observateur le calligramme « Miroir » (38).

DANS
FLETS CE
RE MI
LES ROIR
SONT JE
ME SUIS
COM EN
NON Guillaume CLOS
ET Apollinaire VI
GES VANT
AN ET
LES VRAI
NE COM
GI ME
MA ON
I

recentre le modèle d'un Moi occupé par un langage où il se lit et auquel il se lie. Si à « l'enserrement vif » de *L'Enchanteur pourrissant* fait suite l'« enclos vivant » du calligramme « Miroir », c'est qu'il s'agit fondamentalement d'une même inscription toujours

(38) « Cœur couronne et miroir », *Calligrammes*, éd. Mermod, 1953. Pour une analyse plus détaillée de ce calligramme, on se reportera à la conférence de LeRoy C. Breunig, « Apollinaire et le collage onomastique », Documents sonores 1980, Maison Française, Columbia University, New York.

authentifiée par une écriture décalée qui entrelace ses fragments et circonscrit le sujet verbalisé dans un encyclopédisme atemporel et aliéné. Pour ce type d'écriture poétique, l'unité n'est pas une donnée, elle est sans cesse à maintenir et à conquérir dans une remémoration de lieux-dits communautaires qui activent la machine discursive et font de *L'Enchanteur pourrissant* un texte poétique pluriel bien singulier.

[illegible]

[illegible] jeu de l'écriture poétique est ainsi réalisé et se [illegible] s'inscrire dans les décombres monumentaux d'autres textes.

L'autobiographie est dominée par une topique narrative absente ici du texte poétique et se propose d'offrir la réponse définitive à la question élémentaire « Qui suis-je ? » qu'Apollinaire formule, ailleurs (« Cortège ») sans se hasarder à conclure. L'image de l'autoportrait qu'offre à l'observateur le calligramme « Miroir »(58)

DANS
PLETS CE
RE MI
LES ROIR
SONT JE
ME SUIS
COM EN
MON Guillaume CLOS
ET Apollinaire VI
GES VANT
EN ET
LES VRAI
NE COM
GI ME
MA ON
I

rencontre le modèle d'un Moi occupé par un langage où il se lit et auquel il se lie. Si à « l'enserrement vif » de *L'Enchanteur pourrissant* fait suite l'exercice vivant du calligramme « Miroir », c'est qu'il s'agit fondamentalement d'une même inscription toujours

(58) [illegible] *Calligrammes*, éd. Gallimard, [illegible]. Pour une analyse [illegible] du calligramme, on se reportera à la conférence [illegible] Documents [illegible] Columbia University, New York.

BONNEFOY, MESCHONNIC : L'IMAGE ET LA FORMULE

Après plusieurs lectures attentives de recueils de poésie par Yves Bonnefoy et Henri Meschonnic, j'ai été rapidement amené à considérer qu'au-delà des différences thématiques et lexicologiques évidentes, il y avait, plus fondamentalement, une divergence radicale qui tenait à la nature même du discours ; ce sont des *types de discours* bien distincts que produisent ces deux auteurs lorsqu'ils manipulent la langue française à des fins poétiques. Il est donc totalement impossible, sans faire fausse route, d'interpréter ou d'expliquer les textes de H. Meschonnic en faisant appel à ce que nous pouvons savoir de la mécanique linguistique de Y. Bonnefoy. Cela peut paraître étrange à certains spécialistes de la poésie française contemporaine, puisque l'on a pu lire, ici et là, qu'il y avait entre ces deux poètes des similitudes stylistiques et intellectuelles ; tous deux ont été qualifiés d'héritiers d'Eluard et l'on a souligné les similitudes biographiques qui les rapprochaient : poètes et poéticiens, Y. Bonnefoy ayant la chaire de poétique au Collège de France et H. Meschonnic dirigeant un des rares séminaires de poétique de l'Université de Paris.

Une certaine familiarité avec leurs écrits permet rapidement de juger que les procédés discursifs de la métaphorisation sont un lieu critique privilégié où se marque nettement le contraste entre les particularités des deux types de discours poétique. Prendre pour cible la métaphore aujourd'hui constitue sans aucun doute une gageure car le domaine d'enquête est apparemment si bien balisé que toute tentative d'approche risque de ramener à une méthodologie analytique dont les détours sont extrêmement frayés et abondamment fréquentés. Ainsi, il est devenu banal de diviser l'étude de la question en quatre aspects principaux :

(1) taxinomie adéquate : l'identification et la classification des différents types de métaphore ;

(2) étude du processus de la métaphorisation ; ceci combine les études de Quintillien sur la *mécanique* de la métaphore et l'étude d'Aristote sur le *mécanisme* de la métaphore (*cf.* Levin, 1977 : 86) ;

(3) incrustation sociale de la métaphore ; comment une métaphore en vient-elle à exister entre les présuppositions inhérentes

à une langue et les pratiques de réception propre à une communauté ;

(4) fonction de la métaphore : il s'agit là de l'étude du rôle joué par la métaphore ; à un niveau très élémentaire, on peut ainsi se demander si la métaphore appartient au domaine de l'argumentation ou au domaine de l'ornement stylistique.

Nécessairement, ces quatre aspects se retrouvent réunis dans une étude exhaustive et unifiée de la métaphore ; on peut cependant les distinguer et traiter séparément chaque question. Toutefois, dès que l'on ne se propose pas d'établir le simple relevé taxinomique des métaphores présentes dans un texte et que l'on veut étudier en détail les fonctionnements linguistiques qui sont à l'origine du processus de métaphorisation, on se heurte à des questions théoriques pour lesquelles la rigueur des multiples dogmes faisant autorité laisse peu de champ à la volonté de savoir.

Comme cet intérêt pour la métaphore provient tout d'abord, pour moi, d'un désir de faciliter l'analyse et l'interprétation des textes littéraires, et dans une grande mesure lui est lié, il ne s'agit, ici, bien évidemment que d'une étude aux ambitions limitées ; cela me convient parfaitement, puisque, plus je lis les études de critique littéraire, plus je suis convaincu qu'aucune théorie n'a d'intérêt si elle n'est d'abord solidement fondée sur les textes et les procédés qu'elle prétend élucider. Je n'ai donc pas la prétention d'apporter des éléments susceptibles d'offrir une solution globale aux problèmes que soulève la métaphore ; excepté si l'on comprend le terme « solution » dans son acception chimique : un volume liquide, fumant, bouillonnant et palpitant qui, au fur et à mesure qu'on le manipule, voit certains de ses composants disparaître alors que d'autres se précipitent.

On peut se demander quelle pertinence il y a pour l'étude des types de discours à convoquer un modèle de figure rhétorique discuté au moins depuis Aristote ; j'estime que les développements récents de la linguistique et de la logique formelle offrent aujourd'hui un ensemble de recherches qui élargissent et renouvellent l'étude de la métaphore ; je devrais dire, plus exactement, qu'ils introduisent de nouveaux concepts opératoires permettant une analyse plus précise et plus technique du *procès de métaphorisation* ; il faut ajouter également que les différentes composantes de la linguistique fournissent au chercheur une variété de terrains d'approche ; syntaxique, sémantique et pragmatique. Indéniablement, cette reprise en compte « moderniste » de la question de la métaphore résulte en analyses et hypothèses qui favorisent notre compréhension du fonctionnement de la langue et, par extension, des divers types de discours poétiques.

J'ai cependant du mal à accepter le bien-fondé de travaux théoriques qui signalent d'emblée que la tradition qui les a précédés sur une question sera stratégiquement ignorée, afin de prétendument réfléchir en toute liberté, dans l'illusion de terres inexplorées attendant leur découvreur attardé. La prise en compte de nouvelles données et de nouveaux outils opératoires permettant l'affinement de notre compréhension des mécanismes métaphoriques à l'œuvre dans un texte littéraire ne peut nous faire oublier le patrimoine théorique qui entoure la question de la métaphore ; c'est pourquoi, contrairement à ce qu'affirme Derek Bikerton (1969 : 34), je ne pense pas que nous ayons besoin d'une *nouvelle* théorie de la métaphore ; il me semble au contraire plus urgent de faire succinctement le bilan de ce dont nous disposons et de reconstituer, telles que nous les comprenons, les filiations entre les doctrines qui existent ; en fait, il est évident que même les théories linguistiques les plus récentes portent en elles des présomptions héritées d'anciennes propositions sur la métaphore, qu'elles soient philosophiques ou rhétoriques ; l'utilisation de termes tels que « extension », « analogie », « heureuse/malheureuse », « iconique », est particulièrement révélatrice.

De façon à démontrer la distinction radicale que j'établis entre le discours de H. Meschonnic et celui de Y. Bonnefoy, je propose deux extraits qui ont la particularité d'être des métaphores.

Je définirai mon premier exemple comme un cas de métaphore *image* ; il s'agit d'une phrase figurative tirée de la conclusion de « L'Acte et le lieu de la poésie » de Y. Bonnefoy :

> Ne suffirait-il pas d'apercevoir, au flanc de quelque
> montagne, une vitre au soleil du soir ? »
> [Conclusion] « L'acte et le lieu de la poésie » (1958) in *Du mouvement et de l'immobilité de Douve.* Paris : Gallimard, 1970.

Le second exemple de métaphore constitue un cas de ce que, par opposition, j'appelle une *formule* ; il provient d'un volume de poésie de H. Meschonnic :

> Nos séparations sont l'antichambre où nous nous préparons
> Nous entrerons ensemble
> C'est notre répétition.
> *Dédicaces proverbes.* Paris : Gallimard, 1972.

La métaphore n'a rien à voir avec la réalité, il n'est donc pas nécessaire d'étudier la métaphore en relation avec la question de la mimésis ; toutefois, puisque la métaphore est un procès discursif marqué par la sémiosis, elle a pour résultat de produire un semblant de réalité. W.A. Shibles (1971 : 82) note ainsi :

> Lorsqu'une métaphore est créée pour favoriser la compréhension d'un concept, nous nous trouvons clairement dans une situation où le langage précède la pensée, et, en même temps dans un contexte où c'est le langage qui construit la réalité.

Cette capacité dont dispose la métaphore à « créer une réalité », tient en partie, comme je le montrerai plus tard, au fait que sa structure est de type « assertif » ; la forme déclarative de l'assertion invoquant des « objets » extra-textuels est ce qui permet le *semblant* de réalité. Les « objets » matériels du monde causent le discours, mais celui-ci est sa propre fin (1). Ce sont les « objets » du discours qui assurent sa cohérence interne nécessaire à la concaténation verbale.

Or, dans mes deux exemples, l'analyse du champ sémantique des divers « objets » linguistiques constituant les énoncés permet de constater que la cohérence figurative interne est fondée dans chaque cas sur des principes opposés, et expose ainsi, dans ce cas précis, deux conceptions radicalement différentes de la nature et de l'emploi de la langue qui, au-delà, peuvent être perçus comme représentatives de deux courants distincts de la poésie française contemporaine.

Ne	**suffisait**	**il**	**pas**	**d'**	**apercevoir**	**au**	**flanc**	**d'**	**une**	**montagne**
[+ nég.]	[+ verbe] [+ 3ᵉ pers] [+ sing]	[+ pron. per] [+ 3ᵉ pers] [+ sing] [+ impers]	[+ nég]	[—]	[+ verbe] [+ inf]	[+ prép] [+ dét] [+ sing]	[+ nom] [+ sing]	[—]	[+ dét] [+ sing] [+ indé]	[+ nom] [+ sing]
	[+ abstrait] [+ adéquation]				[+ perc.sens] [+ procès] [+ visuel]	[+ lieu]	[+ concret] [+ naturel] [+ physique] [+ lieu]			[+ concret] [+ naturel] [+ chose] [+ masse] [+ hauteur]

une	**vitre**	**au**	**soleil**	**du**	**soir**
[+ dét] [+ sing]	[+ nom] [+ sing]	[+ prép] [+ dét] [+ sing] [+ déf]	[+ nom] [+ sing]	[+ prép] [+ dét] [+ sing] [+ déf]	[+ nom] [+ sing]
	[+ concret] [+ artificiel] [+ transparence] [+ lumière] [+ réflexion]	[+ lieu]	[+ concret] [+ naturel] [+ lumière] [+ chaleur] [+ couleur]	[+ appartenance]	[+ concret] [+ naturel] [+ temps] [+ obscurité] [+ fin]

FIGURE 1

Dans la phrase de Y. Bonnefoy (figure 1), la décomposition sémantique des unités lexicales fait apparaître dans chacun des cinq noms (« flanc », « montagne », « vitre », « soleil », et « soir ») le sème [+ concret] ou [+ matériel]. Ce trait sémantique est syntag-

(1) Sur l'importance, en poésie française contemporaine, de cette révélation du langage comme sa propre fin, voir mon analyse du texte de Marshall C. Olds sur « Prose à des Esseintes » de Mallarmé (*French Forum*, 10, 1, 1985, pp. 115-116).

matiquement gouverné par le verbe « apercevoir » qui exprime une opération des sens et, en tant que tel, réclame, au plan de la dénotation, un objet direct qui est sémantiquement marqué par le sème [+ concret]. Il est aussi remarquable que les termes « flanc », « montagne », « soleil » et « soir » ont en commun le sème [+ naturel] ; « Vitre » est le seul a ne pas posséder ce sème remplacé par [+ artefact] qui, ici, suggère une « présence » humaine. On peut aussi effectuer un autre type de recoupement sémantique, si l'on considère que ces différents constituants possèdent tous le sème [+ visible], ce qui introduit une forte isotopie sémantique entre eux et le verbe qui les introduit. Pour cette raison, le lecteur a l'impression que le texte constitue l'expression discursive d'une perception visuelle, d'une « visualisation », pour reprendre le terme employé par Philippe Hamon dans son livre *Introduction à l'analyse du descriptif*. Cette illusion de « représentation » est encore renforcée au niveau sémantique par l'existence de sèmes directement liés au champ sémantique de la « vue » : « vitre » possède le sème [+ transparence], « soleil » le sème [+ lumière] et « soir » le sème [+ obscurité]. Comme je l'ai indiqué, cette présence insistante de composants sémiques entretenant une relation avec le concret ou le lumineux est rendue plausible grâce à la présence du verbe « apercevoir » qui joue à la fois le rôle d'embrayeur et celui de garant de l'illusion référentielle. On doit toutefois noter que P. Hamon repère ce verbe comme appartenant à ce qu'il appelle « la grille topographique » ; les expressions lexicales telles que « droite », « à gauche », « en haut », « en bas », y appartiennent de plein droit. Dans notre phrase, cette fonction est remplie par le terme « flanc » ; bien que la disposition situationnelle soit présentée de manière figurative (« flanc » peut passer pour une catachrèse), la référence topographique est néanmoins présente ; en fait, on peut arguer qu'une formulation abstraite de la disposition spatiale aurait mal convenu à ce contexte marqué à la fois par la prévalence du sème [+ concret] et par la présence majoritaire de noms, la classe grammaticale privilégiée du discours « du réel » ; on peut également considérer que la présence d'un élément figuratif dans un texte chargé de notations concrètes fonctionne comme indice de la véritable nature de l'énoncé.

A la suite de cette rapide analyse des composants de la phrase de Y. Bonnefoy, je peux avancer une tentative de définition de ce type de métaphore que j'appelle une *image* ; il s'agit d'une figure comportant au niveau sémique les traits de [+ concret] et [+ visible] ; cette définition provisoire ne fait que reformuler, en d'autres termes, la définition de l'image proposée par différents philosophes empiriques tels que Hume ou Berkerley ; pour eux

une image « n'est rien de plus que la prise de conscience que nous pourrions reconnaître dans le monde réel les éléments qui la composent ».

Ceci établi, le travail analytique le plus important demeure ; il faut maintenant expliquer la nature tropique de l'énoncé et ce qui me pousse à le placer dans la catégorie des figures métaphoriques. Certes, il est facile d'admettre que cette citation, prise telle qu'elle, et hors de tout contexte discursif précis, peut être lue au pied de la lettre comme exprimant, par exemple, les espoirs d'un alpiniste égaré lors d'une course en montagne et qui espère trouver un refuge avant la nuit. A l'exception de la catachrèse « flanc » qui constitue une enclave figurative dans l'énoncé, il ne semble y avoir aucun indice explicite pour nous suggérer que cette phrase ne signifie nullement ce qu'elle semble effectivement dire, rien pour signaler le caractère oblique de cet énoncé parlant, en fait, de la nature de la poésie. Aucune marque verbale ne vient clairement indiquer une bifurcation permettant de suggérer qu'un second « terme » ou un second « domaine » sous-jacent doit être restitué afin de permettre l'interprétation correcte. En fait, pour moi, cette absence de signalisation superficielle n'a pas, en soi, d'importance déterminante puisque, conformément aux théories les plus récentes (et aussi les plus anciennes), je considère que la métaphore est une figure à un seul terme.

Pour Aristote, dans le contexte d'une rhétorique argumentative, la métaphore ne peut être considérée comme un élément participant au système de la preuve, contrairement, par exemple à ce qui se passe avec la comparaison ; la métaphore apporte au discours la qualité du « pittoresque » ou d'« originalité » ; ainsi trouve-t-on dans *La Rhétorique* (III, 2) : « Du point de vue du style, plus que tout autre artifice, la métaphore apporte une certaine clarté, du charme et de la distinction ». Le fait qu'Aristote place la métaphore du côté du style et non pas de l'argumentation explique pourquoi, pendant plusieurs siècles, ses commentateurs vont se contenter, comme c'est le cas dans le *Rhetorica ad Herennium*, de considérer la métaphore dans le contexte de l'« exornatio » (ornement). La situation est aujourd'hui beaucoup plus confuse ; récemment, Charles Perelman, dans son *Traité de l'argumentation* (1970 : 534), va jusqu'à écrire :

> La métaphore est argumentation : la stratégie consiste à passer d'un domaine propre — le thème — à un domaine étranger — le phore — de telle sorte que le raisonnement se transpose de l'un à l'autre.

Travaillant à la fois dans la lignée de Quintillien et de Richards qui refuse d'assimiler la métaphore à une image (1948 : 93), C. Perelman en arrive ainsi à apparemment contredire Aristote et,

en replaçant la question dans le cadre de l'argumentation, il réintroduit deux « domaines » à l'origine de la métaphore :

> Nous ne pourrions mieux, en ce moment, décrire la métaphore qu'en la concevant, tout au moins en ce qui concerne l'argumentation, comme une *analogie condensée*, résultant de la fusion d'un élément du *phore* avec un élément du *thème* (p. 535).

Cette contradiction insoutenable entre la proposition d'Aristote « la métaphore est exclue, par nature, de l'argumentation » et celle de C. Perelman, « la métaphore doit être réhabilitée comme un instrument de l'argumentation », oblige le chercheur à un choix. Il n'y a pas de doute, pour moi, que la perception de la métaphore comme un instrument de l'argumentation est étroitement liée à une conception binaire de sa structure explicite (« phore », « thème ») ; peu importe le degré d'explication de la « fusion » des deux « domaines » (détermination « le soir de la vie », identification « la vie est un songe », etc.), dès qu'il y a apparition de deux termes, on se trouve confronté à une analogie ou à une comparaison, mais on abandonne la problématique spécifique de la métaphore. Restituer un second terme pour justifier ou pour expliquer la métaphore change sa nature pragmatique ; il s'agit avant tout d'une figure a *un seul terme*, difficile donc à identifier en se fiant aux indices discursifs superficiels.

Parmi les linguistes qui partagent cette conviction, certains considèrent que le procès de métaphorisation résulte d'une violation des règles sémantiques trouvées dans le discours standard. Robert J. Matthews affirme ainsi (1971) :

> La distinction performative entre métaphore et non-métaphore est correctement caractérisée, au niveau de la compétence, en termes de distinction entre phrases sémantiquement déviantes et phrases sémantiquement non déviantes [...]. De ce fait, la présence d'une violation de restriction sélectionnelle est la condition nécessaire et suffisante pour pouvoir distinguer entre métaphore et non-métaphore (2),

Une « violation de restriction sélectionnelle » consisterait, par exemple, à utiliser un nom possédant le sème [— animé] comme sujet d'un verbe réclamant un sujet nominal marqué du sème [+ animé] (« Le miroir pleure ses souvenirs enfuis ») ; en fait, ce critère affirmé comme absolu par R. J. Matthews n'est nullement confirmé par l'analyse des textes, il s'avère même totalement inefficace ; entre ces deux phrases : « La roulette joue des tours »,

---

(2) R. J. Matthews « Concerning a 'linguistic theory' of Metaphor », *Foundations of Language*, 7, 1971, pp. 413-425. Ma traduction.

« L'amour joue des tours », comment décider d'après ce principe, laquelle est métaphorique ?

En fait, la « violation de restrictions sélectionnelles » *n'est pas* une condition nécessaire et suffisante pour distinguer entre métaphore et non-métaphore ; elle ne nous permet même pas une identification élémentaire d'un énoncé qui, à première lecture, pourrait passer pour métaphorique. Dans l'exemple canonique de métaphore proposé par Aristote « Le lion sauta sur l'ennemi », je ne peux reconnaître aucune trace de « violation de restriction sélectionnelle » ; est-ce parce que l'exemple donné par Aristote n'est pas une métaphore ? Parce que la métaphore n'est plus ce qu'elle était ? Ou, plus sûrement, parce que la violation de restriction sélectionnelle n'a pas grand chose à voir avec la métaphore ?

Heureusement, tous les pragmaticiens qui se sont interrogés sur la nature sémantique de la métaphore n'ont pas postulé la déviance sémantique comme nécessaire à l'établissement de la métaphore ; Dorothy Mack, en particulier, s'est opposée à cette vue simpliste en affirmant (1975 : 236) :

> Le procès de désambiguïsation d'un énoncé permet d'en finir avec cette conception erronée selon laquelle la métaphore se définit comme une violation des règles sémantiques de la grammaire. De nombreux exemples de métaphores sont parfaitement grammaticaux et ne se présentent nullement comme des cas d'énoncés déviants transgressant des règles de restriction sélectionnelle, de catégories ou tout autre type de règles.

Cette mise à l'écart des concepts de « déviance » et de « violation » lui permet d'élaborer un cadre fonctionnel d'approche de la métaphorisation comme figure discursive à un seul terme. Tout d'abord, l'énoncé métaphorique doit avoir une forme *prédicative*, un syntagme nominal du type « le soleil du soir » ne peut pas être considéré comme une métaphore ; deuxièmement, plutôt que de considérer la métaphore comme un énoncé à deux « termes », deux « domaines » sémantiques, il faut la percevoir comme la *combinaison syntaxique d'une assertion et d'une présupposition.* Le caractère *assertif* résulte de la combinaison des constituants sémantiques et syntaxiques de la phrase (« Le lion saute sur... » ; et la *présupposition* introduit des informations sémantiques supplémentaires empruntées au contexte ou au sociolecte, ce qui permet d'intégrer à l'univers sémantique de l'énoncé un certain nombre de traits pertinents non-originellement inscrits dans le champ sémantique spécifique des constituants lexicaux de la phrase. Néanmoins, puisque l'on peut reconnaître une double nature à la présupposition linguistique, la métaphore qui en

résulte appartient en fait à deux ordres : *l'image* ou *la formule*. La présupposition inscrite dans une métaphore peut impliquer un cas de « signe marqué » (3) ; lorsqu'on se trouve en présence de constituants possédant un ensemble de traits sémantiques fixés par des caractéristiques de nature métalinguistique. En revanche, lorsque la métaphore n'est pas construite sur un signe marqué, il s'agit d'une occurrence *ad hoc* déterminée par le contexte textuel proche ou éloigné. Pour désigner le premier cas, je reprendrai ma notion d'*image*, puisque la métaphore est destinée à avoir, telle quelle, une utilisation infiniment répétitive dans le sociolecte ; dans le second cas, il s'agit pour moi d'une métaphore discrète du type *formule* où la relation assertion/présupposition est déterminée par des contingences sémiques intrinsèques à l'énoncé. Le rappel rapide de ces positions concernant la nature et le fonctionnement de la métaphore me permet maintenant de revenir à mes exemples et de poursuivre l'analyse des particularités de leur nature discursive.

Pour accepter la nature métaphorique de l'exemple de Y. Bonnefoy, il suffit donc de démontrer que nous nous trouvons en présence d'une assertion et d'une présupposition conjointes et que la présupposition est « juste ». La définition que P. Hamon offre à propos de la notion de « mimésis » (la semblante reproduction discursive de quelque chose que nous pouvons reconnaître dans la réalité) rend compte du caractère de « visualisation » de l'image, mais je ne suis plus d'accord avec lui lorsqu'il affirme que la « sémiosis » est simplement « la construction de l'objet narratif » dans un texte donné (1981 : 240). La référence au domaine narratif n'est pas obligatoire et, puisqu'il s'agit essentiellement d'une propriété ayant à voir avec la nature du signe, ceci quel que soit le type de discours dans lequel ce signe est inscrit, je préfère m'en tenir à la définition proposée par Charles Peirce :

> La sémiosis [...] est, ou implique, la coopération de trois sujets : le signe, son objet et son interprétant ; cette relation trirelationnelle n'étant d'aucune manière réductible à des interactions qui n'impliqueraient que deux des trois sujets.

Telle qu'elle est définie par C. Peirce, la sémiosis joue un rôle formateur dans notre détermination de la nature de la métaphore, et plus particulièrement dans notre compréhension de ce type de métaphore que j'appelle *image*. On peut en effet con-

---

(3) Sur la notion de « signe marqué » [marked sign] et d'« attribut sémantique spécifique » [specific attribute], voir Bikerton (1969) et *Langages* 51, « Poétique générative », D. Delas et J.-J. Thomas, Paris : Larousse, 1978, pp. 66-70.

sidérer que le composant présuppositionnel dans ces métaphores est, en termes sémiotiques, un *interprétant*.

Dans le cas de la phrase de Y. Bonnefoy, l'interprétant signale que les composants lexicaux ne peuvent pas être lus littéralement, qu'ils se présentent en fait comme appartenant à un énoncé constituant une figure ; de surcroît, l'intervention de la notion d'interprétant implique que les lexèmes sont caractérisés par l'appartenance à un champ sémantique marqué. En termes de mathésis, le savoir encyclopédique attaché à tout signe d'origine conventionnelle, les constituants « flanc », « montagne », « vitre », « soleil », « soir », sont reconnus comme appartenant au champ du discours poétique. Cette affirmation peut être mise en doute comme relevant d'une analyse littéraire impressionniste ; il n'en est rien. Elle est confirmée par des vérifications exhaustives (4). Ce phénomène particulier d'intertextualité fonctionnelle diffère radicalement du même phénomène mis au compte de la simple remémoration intertextuelle ; celle-ci, dans son acception superficielle, n'apporte qu'une information directive destinée à l'interprétation de l'énoncé ; ici, l'intertextualité a pour mission de déterminer la valeur figurative d'une séquence verbale en installant des termes choisis pour leur appartenance à un champ sémantique impliquant la présupposition de figure littéraire. En d'autres termes, l'énoncé n'a aucun sens immédiat pertinent, mais chacun de ses composants *répète* l'appartenance à un domaine particulier du discours littéraire et leur somme installe une signification qui, par delà sa valeur littérale, signale qu'il s'agit

---

(4) De façon à vérifier l'hypothèse avancée, j'ai analysé différents recueils de poésie de la fin du XIX[e] siècle et du début du XX[e] siècle. J'ai constaté très rapidement que les mots employés par Y. Bonnefoy ont une fréquence très supérieure à la moyenne. Chez Rimbaud, tous les termes sont présents, on relève 47 occurrences de « flanc », « montagne », « soir », « soleil », « vitre » ; par contre, pas une seule occurrence des termes utilisés par Meschonnic ; chez Mallarmé 30 occurrences de « flanc », « soir », « soleil » et « vitre » ; on note également une importance concentration de « soleil du soir » sous diverses distributions (« Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre, retourne vers les feux du pur soleil mortel ») ; une seule occurrence d'« ensemble ». Dans « Le Coffret de santal » de Charles Cros, 63 occurrences de « flanc », « soir », « soleil », « vitre », aucune intersection avec le lexique de Meschonnic. Dans « Alcools » d'Apollinaire 61 occurrences de « côté », « montagne », « soleil ». Dans *Donner à voir* d'Eluard, le contraste est moins sensible : on relève 40 occurrences de « montagne », « soir », « soleil », « suffit », « vitre » et « apercevoir », mais également 7 occurrences d'« entrer » et « ensemble » ; une occurrence entretient des liens intertextuels certains avec le texte d'H. Meschonnic :
« Nous deux, j'insiste sur ces mots, car aux étapes de ces longs voyages que nous faisions séparément, je le sais maintenant, nous étions vraiment ensemble, nous étions vraiment, nous étions, nous ».

Je remercie ici les responsables du *Trésor de la langue Française* installé à l'Université de Chicago ; la mise sur serveur électronique des textes de poésie m'a permis de faire, à distance, ces vérifications et bien d'autres encore en un temps record.

d'un discours oblique à interpréter sans référence au soleil, à une vitre, au soir ou à aucun des « objets » mentionnés.

Deux raisons me poussent donc à donner le nom d'*image* à ce type particulier de métaphore ; parce qu'il s'agit d'une tentative pour créer l'illusion d'une visualisation, le principe fait appel à *l'imagination*, de plus, en tant qu'*icône d'autres textes culturellement installés*, l'artifice suppose une connaissance implicite du caractère « marqué » des lexèmes choisis ; comme l'a remarqué C. Peirce (5), cette reconnaissance repose sur des « habitudes » conventionelles et donc introduit une relation qualifiée par Peirce d'« imageable ».

L'exemple offert par l'extrait tiré des textes de H. Meschonnic est d'une nature tout à fait différente. A un niveau très élementaire de l'analyse, on peut se borner à dire que les différents constituants lexicaux de la phrase ne présupposent aucune connaissance explicite d'un corpus littéraire pré-établi qui en ferait des éléments marqués. Effectivement, une confrontation exhaustive des termes utilisés par H. Meschonnic avec le lexique de la poésie française de la fin du XIX[e] siècle déjà utilisé pour l'exemple de Y. Bonnefoy, ne révèle aucun recoupement significatif, excepté pour le mot « ensemble ». Cette absence d'iconicité littéraire, explique en contrepoint pourquoi les écrits poétiques de H. Meschonnic semblent moins fréquentés que ceux de ses contemporains ; ils apparaissent au premier contact comme trop « difficiles » parce que trop différents de ce que laisse attendre une certaine habitude du discours poétique moderne ; dans ce cas, le lecteur est désorienté ; l'inquiétante étrangeté du texte ne lui offre pas l'appaisante illusion du dejà-lu, il ne voit pas là « un réseau où s'entrecroisent des textes antérieurs » (Riffaterre, 1983) ; le principe intertextuel ne joue pas son rôle habituel d'acclimatation.

Puisque dans cet exemple on ne peut pas trouver le composant présuppositionnel dans le système iconique de renvoi à d'autres textes, l'analyse doit porter sur les principes qui régissent la concaténation sémantique de l'énoncé lui-même.

Comme le révèle, à un degré exemplaire, la décomposition sémique de la phrase (figure 2), le trait sémantique [+ abstrait] remplace les traits [+ naturel] et [+ concret] relevés dans l'exemple de Y. Bonnefoy.

---

(5) Charles S. Peirce *Selected Writings*. Cambridge : Harvard University Press, 1958, p. 395.

nos	**séparations**	**sont**	**l'**	**antichambre**	**ou**	**nous**
[+ adject]	[+ nom]	[+ verbe]	[+ dét]	[+ nom]	[+ pronom]	[+ pron.]
[+ poss.]	[+ masc]	[+ présent]	[+ fém]	[+ fém]	[+ relatif]	[+ person.]
[+ pluriel]	[+ pluriel]	[+ pluriel]	[+ sing]	[+ sing]		[+ pluriel]
[+ 1^{e} pers.]		[+ 3^{e} pers.]	[+ déf]			[+ 1^{e} pers.]
[+ plus.poss.rs]	[+ abstrait]	[+ état]		[+ concret]		[+ je + tu]
[+ plus.poss.ions]	[+ action]	[+ identité]		[+ lieu]	[+ lieu]	
	[+ partition]			[+ antériorité]		
				[+ passage]		

nous	**préparons**	**nous**	**entrerons**	**ensemble**
[+ pronom]	[+ verbe]	[+ pron.]	[+ verbe]	[+ adverbe]
[+ person.]	[+ présent]	[+ person.]	[+ futur]	
[+ pluriel]	[+ pluriel]	[+ pluriel]	[+ pluriel]	
[+ 1^{e} pers]	[+ 1^{e} pers]	[+ 1^{e} pers]	[+ 1^{e} pers]	
[+ je + tu]		[+ je + tu]	[+ procès]	[+ pluralité]
[+ réfléchi]	[+ procès]		[+ mouvement]	[+ (ré)union]
			[+ changement]	
	[+ antériorité]		[+ passage]	
	[+ non terminé]			

c'	**est**	**notre**	**répétition**
[+ pronom]	[+ verbe]	[+ adjectif]	[+ nom]
[+ démo.]	[+ présent]	[+ poss]	[+ fém]
[+ sing.]	[+ sing.]	[+ sing.]	[+ sing.]
[+ neutre]	[+ 3^{e} pers]	[+ lst pers plur]	
[+ présentat]	[+ état]	[+ plus.poss.eurs]	[+ abstrait]
	[+ identité]	[+ une poss.ion]	[+ action]
			[+ antériorité]
			[+ non terminé]
			[+ itération]

FIGURE 2

Egalement, il est impossible de ne pas remarquer que dans l'exemple de H. Meschonnic le trait sémantique est également présent dans les verbes qui, au niveau syntagmatique, jouent un rôle prépondérant, au contraire de ce qui se produit dans l'exemple de Y. Bonnefoy où l'importance est placée sur les noms. On constate aussi une très forte isotopie de la marque de la première personne du pluriel ; adjectifs (« notre »), pronoms (« nous »), et verbes (« préparons », « entrerons ») se conforment à cette détermination personnelle ; de plus, par homophonie, la finale en [õ] des termes « répétition » et « séparations », qui, en elle-même ne comporte nulle valeur sémique, semble rattacher ces deux constituants à la série des lexèmes marqués par la valeur de la première personne du pluriel. Les autres sèmes attachés aux lexèmes de l'énoncé déterminent d'autres isotopies portant sur le lieu (*antichambre, entrerons*), l'antériorité et l'inachevé (*antichambre, préparons, répétition*), ainsi que l'opposition centrale division/réunion (*séparations/ensemble*). La constitution de la valeur figurative de la séquence verbale est ainsi largement tributaire de la combinaison sémique de ses divers constituants ; il en résulte que la structure présuppositionnelle est étroitement dépendante du système prédicatif, privilégiant immanquablement l'orientation syntagmatique du discours. C'est à l'extension

de cette pratique à toute la poésie que conduit le slogan lancé par H. Meschonnic : « Non mots mais phrases, poésie » (6).

Dans l'exemple de Y. Bonnefoy, chaque constituant acquiert sa valeur métaphorique grâce à une présupposition convoquant un ensemble de relations intertextuelles ; dans cet ensemble discursif on relève donc surtout une collection de lexèmes affectés de traits sémantiques pris dans le réseau hors énoncé d'une compétence citationnelle et, par là même, incapables de déterminer des champs sémantiques internes fortement cohérents. Dans l'exemple de H. Meschonnic, les lexèmes s'accréditent réciproquement dans la base sémique et établissent ainsi une structure présuppositionnelle intrinsèque exclusive et dense ; il en résulte une *formule* qui ne peut être comprise que dans ses propres termes, dans les limites discrètes de sa propre formulation.

---

(6) *Cf.* « Non mots mais phrases, poésie ». *Pour la poétique II*, Paris : Gallimard, 1973, pp. 147-151.

— III —

LE TECHNO - LUDIQUE

Souple mantique et simples tics de glotte, en *supplément.*

Michel Leiris

Il y aurait certainement une grande vanité à prétendre, dans les trois essais qui vont suivre, à la fois expliquer exhaustivement ce qui fonde la pratique techno-ludique des textes poétiques et dresser un catalogue complet des procédés qui la constituent. Le terme lui-même est vague à souhait et sert d'indicateur typologique ; il signale seulement que l'auteur possède une maîtrise des techniques d'écriture qui va plus loin que l'application benoîte des règles stylistiques élémentaires et requiert une compréhension des mécanismes linguistiques (sémantiques, syntaxiques, etc.) de sa langue et même une familiarité certaine aussi bien avec la « nature » du langage qu'avec son fonctionnement interne. De surcroît, cette compétence très technique (voire techniciste) est mise au service d'une pratique qui tourne au *jeu* ; ce terme étant entendu dans le sens qu'il prend en relation avec une dextérité, une agilité particulière comme dans le cas du musicien qui travaille son *jeu* en faisant ses gammes ; de ce point de vue, le terme ne connote pas la dépense gratuite et l'exercice inutile que sont les amusettes. Ces « jeux de mots » (qui sont plus jeux de langue que jeux de mots proprement dits) ont certes le caractère artificiel et arbitraire qu'impose toute évasion hors des conventions de la communication communautaire mais, pour pouvoir fonctionner, ils doivent obéir à des règles opératoires identifiables et pour cela doivent se refonder dans un cadre tout aussi contrôlé et codifié que celui qu'ils dépassent.

Pour compenser l'effacement des règles de base qui gouvernent la communication verbale communautaire, la langue poétique développe un apparat de substitution qui, dans la plupart des cas aboutit au rétablissement du formalisme liminal et élémentaire propre à la poésie. Les propriétés qui la caractérisent (systématisation, densification, unité) réapparaissent dans des arrangements multiples et diversifiés qui se déploient selon des principes différents mais qui, tous, ont en commun de dégager le fonctionnement rythmique qui articule la pièce poétique. Contrairement à ce qui se passait avec la poésie traditionnelle, cette mise en

forme n'est pas soumise à un canon préétabli, elle est étroitement liée à la logique formelle immanente à la pièce et joue donc un rôle plus important que par le passé, puisque, au lieu de seulement servir de contrainte surfacielle, elle se confond intimement avec le dynamisme producteur et régisseur de l'ensemble langagier ainsi réalisé ; des distributions graphiques, numériques ou dépendant d'un formalisme littéraire *ad hoc* lui servent de support et modélisent l'expansion verbale du matériel linguistique ainsi déconstruit puis recomposé autrement.

Bien que le principe de dissémination et la pratique de la déconcaténation de la langue soient historiquement antérieurs au mouvement *Dada*, la responsabilité de celui-ci est considérable dans la diffusion, propagation et radicalisation de formes poétiques nouvelles où le langage est par principe réduit, fragmenté et traité comme un matériel aléatoire nouveau mis à la disposition d'une expressivité apparemment sans rime ni raison. Dans « DADA ne signifie rien », j'analyse les origines et les buts d'un exercice anti-sémiotique extrême qui donne un air très « énergumène » aux textes produits ; ces mots d'ordre anti-langage apparus dans un contexte socio-historique précis ont encore leurs continuateurs dans la langue poétique contemporaine et lorsque apparaît la pulsation éperdue d'une parole prétendument illisible ou inintelligible, il n'est pas inutile de prendre en compte l'enjeu de la divagation verbale et de la glossolalie d'emprunt.

Dans ma seconde analyse, « Lecture / Montage / Espace », je m'interroge sur les conditions d'instauration d'un formalisme de substitution. L'étude établit une nomenclature provisoire des modalités d'interaction entre le montage d'un texte poétique et le matériel linguistique qui compose celui-ci. Contrairement à la perception la plus répandue, les méthodes d'accès appartiennent à des types variés et parfaitement spécifiables qui peuvent être mutuellement exclusifs ; seule une lecture précise permet de relever les caractéristiques immanentes du cryptogramme et de pénétrer les différents niveaux de l'encodage. En général le dispositif formel (graphique ou autre) que l'on croirait placé là pour brouiller les pistes sert au contraire à renforcer l'organisation de la signifiance et, pour peu que l'on apprenne à le décrire (à le lire), l'accès au texte en est facilité. J'ai réservé une place importante aux écrits poétiques de Jacques Roubaud où l'encodage se fait selon des critères mathématiques ; l'expression « déchiffrer un texte » n'apparaît pas, chez lui, comme une métonymie analogique, mais bien comme la formule appropriée. Au lieu que la structure formelle de substitution soient empruntée à une géométrie figurative, dans cet ensemble poétique c'est le chiffre qui sert de formant, puisque seul l'ordre numéral règle le

macro-dispositif du volume aussi bien que les petites unités. A propos de ∈, la notion de « jeu de mots » recouvre et rassemble tout à la fois le texte et son palimpseste abstrait : le *jeu* de GO.

Pour conclure cette partie et également ce volume, je propose une étude des écrits sous le label de l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Ces textes poétiques occupent une place *névralgique* (au sens propre du terme) dans la production poétique contemporaine. J'indique, dans l'essai, les réserves que formule Gérard Genette à leur égard ; tout récemment encore, lors d'une conférence publique sur les *Exercices de style* de Raymond Queneau, Michel Deguy qui, pourtant, définit la poésie comme le fait de « pousser le langage à ses limites », a estimé nécessaire de dénoncer le caractère « menaçant » de ces écrits vis-à-vis de la poésie, en souligant combien le caractère de *répétition* qui est à la base de bien des productions oulipiennes dévalue toute tentative d'entreprise littéraire.

L'inquiétude et le malaise que font naître ces textes qui, peut-être mieux que tous les autres, exemplifient le caractère techno-ludique qui, à un degré ou à un autre, est partie prenante de toute réalisation poétique, trahissent et découvrent, à ne pas en douter, un temps d'incertitude et de remise en question. Lorsque Mallarmé pontifiait : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement », il libérait la littérature de ses obligations envers le monde « réel » et ouvrait la voie à la plus grande entreprise d'exploration du langage jamais tentée par une société. Toutefois, il a laissé à d'autres le soin d'écrire *Le Livre* que lui n'a pas su ou pu terminer ; sur ses pages, les monuments littéraires, aujourd'hui, ponctuent le tracé de notre modernité ; confinés par les réseaux dans lesquels ils nous enferment, n'est-il pas attendu que nous voulions nous en libérer et que nous cherchions, dans un hypothétique « ouvroir », les nouveaux principes, les nouveaux moyens et les nouveaux matériaux d'une métamorphose sans mémoire qui nous offrirait une *tout autre* langue poétique où coexisteraient à la fois la répétition *et* la différence ?

[illegible] du volume [illegible] que les [illegible] et proposés à [illegible] mots [illegible] l'écrit à la fois [illegible] et son palimpseste [illegible] par thèmes.

Pour conclure cette partie [illegible] volumes, je [illegible] une [illegible] des écrits sous le label de l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Ces textes poétiques occupent une place particulière (au sens propre du terme) dans la production poétique contemporaine. J'indique dans l'essai les réserves que fait [illegible] Genette à leur égard ; tout récemment encore, lors d'une conférence publique sur les *Exercices de style* de Raymond Queneau, Michel Deguy qui, pourtant, définit la poésie comme le fait de « pousser le langage à ses limites », a estimé nécessaire de dénoncer le caractère « encageant » de ces écrits vis-à-vis de la poésie, en soulignant combien le caractère de répétition qui est à la base de bien des productions oulipiennes dévalue toute tentative d'entreprise littéraire.

L'inquiétude et le malaise que font naître ces textes qui, peut-être mieux que tous les autres, exemplifient le caractère technologique qui, à un degré ou à un autre, est partie prenante de toute réalisation poétique, traduisent et [illegible], à ne pas en douter, un temps d'incertitude et de remise en question. Lorsque Mallarmé postulait : « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement », il libérait la littérature de ses obligations envers le monde « réel » et ouvrait la voie à la plus grande entreprise d'exploration du langage jamais tentée par une société. Toutefois, il a laissé à d'autres le soin d'écrire *Le Livre* que lui n'a pas su ou pu terminer. Sur ses pages, les monuments informels d'aujourd'hui, ponctuent le tracé de notre modernité ; confrontés par les réseaux dans lesquels ils nous enferment, n'est-il pas logique que nous voulions nous en libérer et que nous inscrivions, dans un hypothétique « ailleurs », les nouveaux horizons, les nouveaux moyens et les nouveaux matériaux d'une méthodologie sans mémoire qui nous offrirait une tout autre facture poétique où coexisteraient à la fois la répétition et la différence ?

DADA NE SIGNIFIE RIEN(*)

> « I kind of felt sorry for the Monster, » Marilyn Monroe, *Seven Years Itch.*

Chaque période littéraire a ses monstres et la sidération qu'ils suscitent en dit souvent plus long sur les mouvements profonds du phénomène littéraire que la petite histoire littéraire au jour le jour qui nourrit les bonnes feuilles de nos morceaux choisis. Si l'on peut parler à juste titre d'*avant-garde*, ce n'est certes pas par référence à une perception momentanée d'une écriture comme phénomène de « mode » mais bien par référence à un ensemble de caractéristiques théoriques et pratiques qui testent les limites extrêmes de certaines potentialités écriturielles. Dada joue pleinement ce rôle, explorant les marches ultimes de notre modernité et conduisant à leur terme certains principes autour desquels hésite toujours notre écriture. Dada retient encore aujourd'hui notre attention — alors que le simultanéisme, le futurisme, l'unanimisme, le paroxysme, l'ultraïsme (pour ne citer que ceux-là), croupissent dans les oubliettes de l'histoire littéraire — parce que s'y retrouvent deux pratiques poétiques essentielles qui singularisent ce mouvement : le recours au fragment et la disqualification principielle du langage comme système ordonné de communication intersubjective.

De manière à clarifier l'arrière-plan théorique de cette analyse, je dois commencer mon étude par deux brèves considérations dont la matière, en elle-même, mériterait un traitement plus élaboré et une information plus diversifiée. Mon propos étant, ici, spécifique et limité, je me contenterai de les avancer comme un *a priori* pragmatique puisqu'elles établissent le contexte dans lequel cet essai est présenté ; essai, qui, tout au long de son développement, apportera des éléments susceptibles de justifier ma position.

Ma première remarque concerne le fait que, dans le cas de Dada, je ne puis borner mon étude à des textes exclusivement « français ». Certains travaux critiques ont tenté de délimiter un

(*) *Manifeste DADA III*, 1918.

domaine national dans un phénomène qui se présente — par principe, devrais-je dire — comme authentiquement international. Le but est louable, mais l'entreprise s'apparente rapidement à la quadrature du cercle si l'on s'interroge non sur l'aspect historique du mouvement, mais sur les principes qui gouvernent la production des textes. Dada s'est toujours voulu un mouvement international, et même lorsque ses principaux instigateurs se sont retrouvés à Paris. Ainsi, Tzara écrivait-il dans sa préface à l'ouvrage de G. Hugnet (1956) : « A Paris, DADA fut antiphilosophique, nihiliste, scandaleux, *universel...* ». Dans le « Préambule » de son ouvrage *Dada à Paris* (1965), M. Sanouillet juge nécessaire de prendre un certain nombre de précautions oratoires destinées à justifier le cadre nationaliste de son étude :

> L'une des particularités qui distinguent le Mouvement Dada des autres écoles littéraires et esthétiques de ce siècle, réside dans le fait qu'il vint à l'existence simultanément en Suisse et en Amérique et, de là, essaima rapidement dans la plupart des pays de l'ancien et du nouveau continent entre 1915 et 1923 [...].
> Il nous a paru cependant que le phénomène dadaïste vu de Paris pouvait se détacher comme un chapitre significatif de l'histoire intellectuelle de la France dans ses rapports avec les divers pays que ce mouvement a atteints, pénétrés, ou traversés [...]. [Notre étude] devrait s'intégrer sans difficulté dans le contexte général, pourvu qu'on veuille bien garder constamment en mémoire l'existence et les activités parallèles de groupes étrangers dont l'importance ne le céda en rien à celle de la branche française.

Cette *captatio benevolentiae* n'a toutefois pas prévenu l'orage déclenché par la simple idée d'un confinement géographique imposé au mouvement Dada. Pour ses détracteurs les plus virulents, l'opération est assimilée à une dénaturation pure et simple de l'expérience dadaïste. Le lettriste Maurice Lemaître (1967) estime que le projet, par ses prémisses mêmes, signale une incompréhension radicale de la nature de Dada :

> Disons d'abord rapidement un mot sur le *chauvinisme* qu'affiche en de multiples endroits de son « livre » sieur [Sanouillet] : p. 416 des *Cahiers dada*, on peut lire en effet [...] : « Certaines découvertes (de Dada) restées jusque-là à l'état embryonnaire allaient connaître, *grâce à l'esprit systématique du génie français* (c'est nous qui soulignons) un développement spectaculaire et insoupçonné ».
> Lorsque l'on songe que dada, même à Paris, était constitué principalement de *juifs* et de *métèques* (étrangers) dans le genre de Tzara, Man Ray, Picabia, Arp, Dali, Miró, Sophie Taeuber, Ernst, Janco, etc., on meurt de rire [...]. (p. 41).

Il existe donc bien un courant irréductible, partisan à tout prix

de l'internationalisme de Dada et qui assimile toute adultération de cette conception à un contresens sur la nature du mouvement.

De façon à ne pas être pris au piège de ce débat difficile, parce que historique, largement marginal à cette analyse prioritairement textuelle, j'ai choisi, pour l'essentiel (et dans la mesure du possible) de m'en tenir à des exemples liés au domaine français. Il me paraît en effet possible d'affirmer que les principes de fonctionnement que ceux-ci servent à illustrer prouvent à l'évidence que la controverse sur le « nationalisme » de Dada résulte d'un questionnement captieux : si Dada conteste *le* langage, il ne se préoccupe nullement *d'une* langue (nationale) particulière.

Ma seconde prise de position porte sur une question plus théorique, puisqu'elle concerne la sacro-sainte liaison qui unit Dada au Surréalisme. Cette relation imposée par une tradition critique fondée sur l'historiographie la moins récente du phénomène littéraire, me choque. L'habitude, ici, certifie comme un naturel-qui-va-de-soi un lien qui ne devrait pas échapper à l'enquête ; après tout, on ne peut manquer de constater qu'Anna Balakian (1965), à la fin de son ouvrage, cite cette remarquable formule qui fait des Dadaïstes les « pélerins de la perdition », de même, M. Sanouillet (1965) déclare : « On se bornera à savoir gré aux Dadaïstes d'avoir effectué en nos lieu et place et à leurs risques et périls, cette expédition aux frontières toujours mouvantes et toujours repoussées de l'intelligence humaine » (1965 : 434). Puisque ces deux textes suggèrent que l'entreprise dadaïste atteint un terme ultime de l'expérience humaine, comment peut-on vraiment parler de « postérité » ou de « continuation » Dada dans le Surréalisme ? Tout pousse à croire au contraire qu'au-delà du semblant historique les deux mouvements doivent être soigneusement distingués. Les écrits récents de Kuenzli et Foster (1979) et d'Erickson (1984) vont heureusement dans ce sens.

A partir du moment où, dans le premier *Manifeste du Surréalisme*, Breton propose l'image comme clé de l'esthétique nouvelle à fonder, il se décale irrémédiablement de Dada et propose à la littérature une visée bien distincte de celle avancée par les Dadaïstes ; entre les deux mouvements existent des divergences nettes qui ne justifient ni le tiret, ni la barre, mais bien la disjonction.

Si l'on se place du point de vue du symbolisme, le Surréalisme est indéniablement moins expérimental, moins en rupture d'orthodoxie sémiotique que la dadaïsme. Le Surréalisme accepte principiellement le symbolique verbal fondé sur le signe conventionnel de la communication et se borne à redistribuer les données sémiotiques par des *transferts figuratifs* ; à l'opposé, ce qui peut

caractériser Dada et lui donner une unité par delà la diversité de ses manifestations, c'est la *mise en pièces* radicale de l'institution linguistique et la réexploitation de ces fragments ainsi obtenus dans la mise en œuvre d'un *système proto-sémiotique* qui, par principe, récuse tout emploi conventionnel du signe de la communication.

Le but principal de cet essai peut, dans une large mesure, être considéré comme une tentative d'élaboration et de démonstration de cette thèse.

Dada ne dit rien

La catégorie du fragment s'impose à nous aujourd'hui à travers les frayages de Bataille, les inquiétudes de Blanchot et, d'une manière plus directe, les relectures nécessaires de Nietzsche ; ce dernier joue d'ailleurs un rôle décisif pour la période qui nous occupe puisque l'intertexte nietzschéen affleure constamment dans les propositions et travaux de Tzara, si manifestement, d'ailleurs, qu'Apollinaire avait surnommé celui-ci « Tsara Thoustra » (1).

Nul ne peut ignorer que le recours au fragment a été introduit, à travers le collage, en tant que technique, par les Cubistes et développé ensuite de manière radicale par les Dadaïstes, eux-mêmes suivis de leur propre postérité, ceux que Y. Goll désigne comme des « ex-dadas » (2) : les Surréalistes de Breton. Cela a commencé par le collage sur une surface plane d'éléments fabriqués : coupures de journaux, pièces de carton, morceaux de métal ou de bois, bouts de ficelle, etc. Pour les artistes recourant à cette technique, il s'agissait avant tout d'affirmer que le but n'était plus la réalisation d'une œuvre d'art ayant pour visée la restitution mimétique de la réalité sous une forme idéalisée ; c'est pourquoi la notion de fragment préfabriqué est si importante puisqu'il faut montrer que l'« œuvre » utilise des éléments de la réalité et par conséquent que la démarcation entre Art et Réalité devient floue. Comme l'indique Duchamp, cette pratique était avant tout une façon de dénier toute possibilité de définition autonome à l'Art (3).

De fragment d'objet fabriqué, le choix s'est progressivement porté vers la sélection d'objets réalisés par des machines, le goût

---

(1) Tsara [sic] ; jeu de mots cité par Max Jacob, *391*, 5, juin 1917.
(2) In « Manifeste », *Surréalisme*, 1, octobre 1924.
(3) Cité par Man Ray, in William C. Seitz, *The Art of Assemblage*, New York : The Museum of Modern Art, 1961, 1961, p. 46.

pour le technologique devenant partie intégrante de ce nouveau modernisme dont Apollinaire se fait le prophète en 1917, demandant que l'on « machine » la poésie comme on a « machiné » le monde (4). Ces bris font perdre aux objets dont ils sont les reliquats leur fonction originelle; l'ensemble s'établit selon une nouvelle ordonnance symbolique, strictement limitée par le choix de l'artiste. Breton a pu ainsi écrire plus tard : « Les objets fabriqués sont promus à la dignité de l'art grâce au choix de l'artiste » (5). Rapidement, toutefois, dans cette utilisation de pièces hétéroclites d'objets choisis — prétendument — au hasard, le concept important est devenu « au hasard ». L'intervention de l'artiste s'arrête à la sélection et à la mise en place des éléments retenus; ce qui compte avant tout dans le produit réalisé, c'est la singularité des rencontres et l'étrangeté des accouplements laissés à l'apparence hasardeuse du caprice; l'artiste postule ainsi la défonctionnalisation des objets assemblés par fragmentation et propose un tableau de leur semblante non nécessité. Ce qui frappe l'observateur c'est donc, à première vue, la qualité fortuite des arrangements et simultanément le caractère provocateur de leur étrangeté ; cette étrangeté des composants a comme premier résultat de confondre l'observateur habitué à un certain mimétisme de l'œuvre d'art mais pas à la restitution fragmentée de son réel quotidien recomposé dans un nouveau (dés)ordre symbolique; dans un second temps, cela l'oblige à reconsidérer ses habitudes d'appréciation esthétique; le fragment est donc une mise en cause de l'observateur et de son monde. Cette pratique s'inscrivait particulièrement bien dans la ligne de Dada telle qu'elle est présentée par Udo Rusker : « Le dadaïsme est un stratagème par lequel l'artiste peut imposer à son concitoyen un peu de cette agitation intérieure qui empêche l'artiste lui-même de s'endormir sous le poids de l'habitude et de la routine. Au moyen de stimulus externes il peut contrebalancer le manque d'ardeur et de vitalité de son concitoyen et l'amener à vivre une vie nouvelle » (6).

---

(4) « Conférence sur l'Esprit nouveau », prononcée le 26 novembre 1917, publiée le 1er décembre 1918. « [Les poètes] veulent enfin un jour machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma ».

(5) « Phare de la Mariée », *Minotaure*, 6, hiver 1935.

(6) *Dada Almanach*, 1920.

A la suite de Michèle Duchet (7), il convient cependant d'introduire ici une différence entre le *fragmentaire* et le *fragmental*, entre deux modes d'exploitation de ce qui se définit comme l'assemblage de fragments dans les arts plastiques ou dans l'écriture. Cette distinction théorique semble tout particulièrement productive à propos de Dada.

Le fragmentaire revendique son caractère gratuit, comme le proclame encore Breton à l'aube de « son » surréalisme : « Il est même permis d'intituler POEME ce qu'on obtient par l'assemblage aussi gratuit que possible [...] de titres, de fragments de titres découpés dans les journaux » (8). L'accent est toujours placé sur le caractère ostensiblement provocateur de la composition ; la mise ensemble de fragments exogènes exhibe le caractère fortuit des rencontres. Dans le fragmental, en revanche, le soupçon de systématisation fait partie de la signifiance ; le projet d'unité s'inscrit iconiquement dans l'écriture ; le matériel propitiatoire à la constitution de l'écriture se présente, certes, sous la forme de fragments, mais loin d'être un objet de non-sens, offert simplement pour la qualité de son aberrante bizarrerie, sa structure postule la reconstitution de rébus et inévitablement, on y retrouve l'intentionalité d'un dire. Le fragmentaire et le fragmental, tous deux, donc, mettent en échec l'empire didactique d'un sens littéral et immédiat (« morale » de la fable, « leçon » du texte à thèse, « sermon » du texte édifiant, « chute » ou « envolée » du poème narratif, etc.) et s'installent dans l'obliquité ; mais, alors que le fragmentaire s'en tient à une forme d'Art pour l'Art où la provocation est le postulat fondamental, le fragmental est une incitation à retrouver la trame de sens liminale qui unifie et à rechercher, sous la déconstruction, non un hasard nihiliste qui ne retient que l'absurde et l'accidentel, mais l'inquiétante étrangeté d'une nécessaire économie de la signifiance (9). Deux modes d'assemblage plastique ou textuel typifient cette opposition organique : au fragmentaire correspond le collage et au fragmental, le montage.

Pour moi, le passage du fragmentaire au fragmental signale la fin de Dada. Or, qu'il s'agisse de l'évolution esthétique de Tzara ou de celle de Breton, on ne peut manquer de noter que c'est le discret glissement d'une catégorie à l'autre qui les caractérise ;

---

(7) *Les Cahiers de Fontenay*, 13/14/15, « Fragments », juin 1979, pp. 45-47. Sa problématique a comme base les écrits de Diderot, mais ses conclusions ont un champ d'application plus vaste.

(8) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 57.

(9) Sur l'importance du fragmental, en particulier dans le discours de l'autoportrait, voir Michel Beaujour, « Autobiographie et autoportrait », *Poétique* 32, novembre 1977, pp. 442-458, et comme modèle d'écriture, dans ce même ouvrage, mon essai « 'L'enserrement vif' de Guillaume Apollinaire ».

leurs dogmatiques prises de position ultérieures en matière de politique ne sont, en fait, que le symptôme de ce changement ; sans nourrir d'illusions sur l'«homogénéité» du mouvement Dada (10), je constate cependant que leur évolution correspond à celle de tous les autres membres. L'excès ne pouvant se soutenir que pendant un certain temps, l'aspect violent et désintégrateur de la phase initiale de Dada, son goût du scandale, ont rebuté tout d'abord un certain nombre d'artistes ; le constructivisme de Tatlin a emporté Lissitzky et Malevitch, entre autres, et le néo-constructivisme d'Eggeling, Hausmann et Schwitters ; quant à Arp et à Richter, ils retrouvèrent le goût de l'ordre par l'exercice géométrique. Georges Hugnet identifie parfaitement cette désintégration progressive du mouvement lui-même : « Au reste, les peintres abstraits, tout occupés à jeter les bases solides d'un art nouveau sur des données modernes, d'un art qui imposerait à la beauté un visage corrigé et qui irait avec la volonté de dépouillement de l'architecture de notre temps, se sentent de moins en moins à l'aise dans le cadre de la révolte dada, qui de plus en plus se pose en détracteur, pas tellement des résultats mais surtout de l'idée même de l'art » (11). Richard Huelsenbeck, le propagandiste du poème statique (« Biribum bibibum saust der Ochs im Kreis herum... » et vedette des soirées du Cabaret Voltaire, de son côté, répudie rapidement Dada et même le nom qu'il s'y était donné en devenant, à New York, le Dr Charles Hulbeck, psychanalyste élégant.

L'épaisseur productive de Dada ne dure donc finalement que de la fin 1918 — arrivée de Picabia à Zurich — à novembre 1919, date de la publication par Flake, Serner et Tzara de *Der Zeltweg* qui constitue la dernière grande manifestation de la Société Anonyme pour l'Exploitation du Vocabulaire Dadaïste. Dès son transfert à Paris en 1920, Dada est un mouvement littéralement dépouillé de ses postulats théoriques et son esthétique du fragmentaire est déjà contestée, de l'intérieur, par celle du fragmental. En 1921, Picabia déclare le dadaïsme « vain » et même si en 1924 Breton postule encore le fragmentaire pour instaurer son surréalisme contre le surréalisme apollinarien d'Yvan Goll et se refuse à être un

(10) Il s'agissait, bien entendu, d'individualités distinctes et chacun avait ses intérêts propres. Il faut remarquer, toutefois, que les « membres » avaient développé un haut degré de mimétisme. Les idées de l'un étaient bien souvent adoptées immédiatement par les autres. Claire Goll indique qu'ils s'ingéniaient à se « singer les uns les autres ». Plus tard, Tzara lui-même en viendra à critiquer ce monolithisme du groupe : « Mais je considère que le marasme actuel qui résulte des tendances, de la confusion des genres, et de la substitution des groupes aux individualités est plus dangereux que la Réaction ». (Lettre à A. Breton, 1922).

(11) Georges Hugnet, *L'aventure Dada, 1916-1922*, Paris : Seghers, 1971, p. 34.

« oracle » (12), préférant la fièvre sacrée de la désagrégation poétique aux impératifs de la direction de conscience, il est déjà tout entier établi dans sa « littérature », tout entier occupé à formuler des mots d'ordre, à parader en Pape dogmatique distribuant satisfecits et blâmes, tout entier dans l'écriture transparente du sens.

En se prononçant pour le fragment contre le tout ou le plein, Dada suscite un modèle de déconstruction qui installe l'incompatible et privilégie l'impossibilité de toute unité apparente et immédiate. Cette incohérence de surface se doit de stimuler la réaction du lecteur ou du spectateur. On en finit ainsi avec la passivité du « consommateur d'art », le choc provoque la prise de conscience et interrompt ce « naufrage de l'intelligence » que les Dadaïstes dans leurs moments les plus sautériologiques prédisent à l'humanité. Pour déclencher cette prise de conscience, Hugo Ball déclare : « il faut creuser un fossé entre le public et le spectacle, celui-ci doit être incompréhensible, injustifiable, afin que l'homme, coupé de toute explication, se retrouve face à luimême » (13).

A cette insistance de Dada pour le fragment comme moyen d'annulation explicite de toute apparence de système ou organisation (14), répond la mise en pièces du langage à la fois comme liquidateur et fondateur ; cette instabilité accrédite l'image canonique de laboratoire poétique saturé d'expériences ; y participaient des hommes chargés de vécus différents et destinés à ouvrir des voies nouvelles, mais tous convaincus que l'univers chancelait sur ses bases établies et que de nouveaux horizons leur étaient ouverts, sans qu'il y ait de direction assignée ou de parcours contraint. L'écriture devient ainsi avant tout un territoire d'exploration par destruction et inauguration. Ceci dans le droit fil d'une véhémence radicale : « Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer » (15).

Le langage, auquel est imputée toute la responsabilité des catastrophes que vient de traverser l'humanité, s'impose immédiatement comme une cible privilégiée de ce grand «travail de nettoyage » ; tout changement radical de la société impose, en effort préliminaire, une désorganisation, sinon une interruption des systèmes qui tissent la trame de la circulation intersubjective. De manière significative, Hugo Ball, dans un texte cité par Claire

(12) André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, ouvr. cit., p. 60.
(13) Cité dans la *Poursuite du vent*, Claire Goll, Paris : Orban, 1976, p. 60.
(14) «Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'en avoir par principe aucun », T. Tzara, *Manifeste Dada III*, 1918.
(15) *Dada Almanach*, 1920.

Goll (1976), fait le procès du langage perçu comme lieu d'autorité et prétend refuser d'en faire usage parce que, selon lui, sa principale utilité est de permettre au capitalisme de fonctionner (les ordres d'achat et de vente des actions) et à la discipline militaire de s'exercer ; « Les mots sont responsables de la guerre », prétendait-il (Goll 1976 : 60). Pour une humanité « meilleure », il demande que l'homme s'exprime par gloussements, onomatopées et borborygmes ; d'où les fameux poèmes phonétiques : « rhinozerossak hopsamen bluku terullaba blaulala looooo », « trabatgea borooooooooo oooooo... » parfois déclamés simultanément devant « 300 idiotisés définitifs » (16). DADA NE PARLE PAS, DADA phonétise.

Une fois le langage détourné de sa fonction d'instrument de communication ustensilaire, il faut encore aller plus loin ; il faut en faire un objet neuf, dégagé de toute convention pratique. Le programme qui se dessine ainsi en sous-main n'est rien moins que l'inauguration d'un ordre symbolique répondant à des conventions encore inconnues, qu'il faut découvrir et acclimater par l'expérimentation permanente.

Ce projet, perçu obscurément dans les premiers temps de Dada, devient rapidement explicite et se transforme en mot d'ordre. Eluard, encore alors dans la mouvance du dadaïsme, en propose une première formulation dans son texte « Les animaux et leurs hommes » (1919) :

> Connaissons ce dont nous sommes capables. Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs, nous nous apercevrons alors de ce qui nous lie [...]. Et le langage déplaisant qui suffit aux bavards, langage aussi mort que les couronnes à nos fronts, transformons-le, réduisons-le [...].

En se référant à Apollinaire, il reprend la même revendication dans le premier numéro de sa revue *Proverbe* (1920) : « O bouches ! L'homme est à la recherche d'un nouveau langage auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire ».

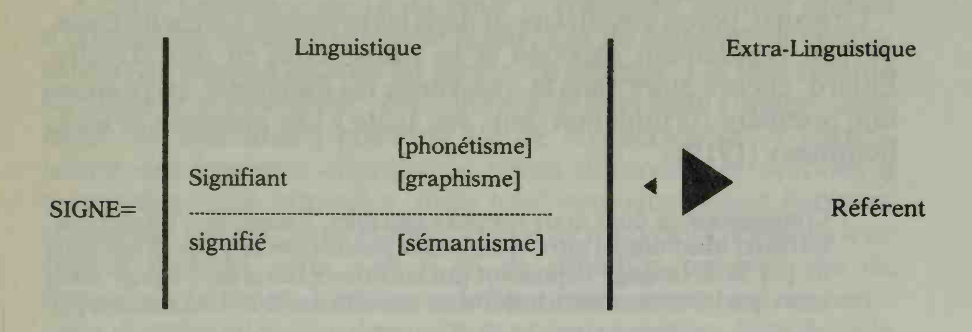
Le caractère proprement *révolutionnaire* de l'entreprise n'est pas dissimulé. Un défi patent est adressé aux parleurs beau. Il ne s'agit pas simplement ici d'une insignifiante « perturbation » du conventionnel, mais bien d'une refonte globale et d'une redéfinition à partir de critères nouveaux. Abandon du babil phraseur de la communication conventionnelle et réduction du langage à des unités minimales : « ce langage, réduisons-le ! ». Les phrases éclatent, les mots se dispersent, l'alphabet se substantialise et les lettres s'éparpillent en autant de kyrielles typographiques auto-

(16) In *La poursuite du vent*, ouvr. cit., p. 59.

nomes entraînées dans l'univers *proto-sémiotique* d'une écriture renouvelée.

Dada sémiotique

La notion de « sémiotique » prenant une valeur différente selon le cadre de référence théorique adopté, il me faut maintenant préfacer l'étude technique qui suit en indiquant que j'ai choisi le modèle de signe saussurien (européen) pour identifier et analyser les fonctionnements textuels dadaïstes (Graphe 1) ; plus exactement, le signe saussurien ne prenant en compte que ce qui se passe *dans* le langage, j'ai préféré la forme composite tri-partite qui comprend à la fois une composante linguistique double (signifiant/signifié) et une composante extra-linguistique (référent) dont le signe est le valant-pour.



GRAPHE 1

Le *signifiant* est lui-même double puisqu'il prend en compte l'aspect phonétique et l'aspect graphique du matériel verbal. Le *signifié* constitue la partie sémantique du signe. Sans vouloir prolonger ces précisions techniques qui peuvent apparaître comme d'inutiles répétitions à propos de notions maintenant bien connues, il me faut cependant insister sur le fait que le *référent* est situé *hors* du cadre verbal. Selon ce modèle, seuls le signififant et le signifié servent à former le signe sur lequel se fonde le symbolique verbal qui sert à la communication linguistique conventionnelle.

Le poème d'Aragon, intitulé « Suicide » (1920) est une illustration exemplaire du principe de réduction du langage à ses composants élémentaires (Figure 1).

SUICIDE

A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w
x y z

Louis ARAGON

FIGURE 1

Le texte manifeste une *reductio ad minimum* du matériel linguistique. Certes, si l'on se sert du titre comme interprétant, une « explication » est possible, mais il s'agit là de la simple mise à plat d'unités linguistiques distinctives qui, comme le rappelle Martinet (1967), sont toujours opposées aux unités significatives.

Notons, au passage, que ce poème, qui peut paraître aujourd'hui comme un exemple quelconque parmi mille semblables, a bien dans l'histoire du dadaïsme une valeur inaugurale. Comme le signale Sanouillet (1960), la parution de ce texte n'est pas passée inaperçue. Il a été accueilli avec sarcasmes par une critique établie ; on y a vu surtout le jeu, le « gag », la manifestation facécieuse de l'*homo ludens*. Pour prolonger ce ludisme, un critique sceptique a même publié un contre-poème intitulé « Résurrection », dans lequel l'alphabet apparaissait dans un ordre inversé, commençant par la lettre *z*.

Toutefois, il est vrai que d'un point de vue sémiotique, la réduction reste ambiguë, puisqu'elle respecte une structure élémentaire conventionnelle de la langue et la livre sans manipulation apparente d'ordre, de disposition ou de forme ; malgré tout, la reconstitution de signes linguistiques socialement acceptés demeure possible à partir de cette grille alphabétique.

Ce texte d'Aragon s'établit donc à la lisière de la sémiotique et de ce que j'ai désigné précédemment comme la *proto-sémiotique*. Il y a bien réduction du langage, mais celle-ci ne *va pas jusqu'à l'en deçà du signe*. Là même où je situe la spécificité de ce que l'on peut désigner comme la pratique proprement dadaïste et que je voudrais maintenant analyser plus en détail.

De toutes les productions Dada que j'ai considérées, le célèbre « FMSBWT... », de Raoul Hausmann (1918), est celle qui me semble la plus éloignée du signe comme unité de convention (Figure 2).

fmsbwtözäu
pggiv- ..?mü

FIGURE 2

De fait, Hausmann a défendu son caractère « international » contre Schwitters qui, dans sa « Ursonate » (1932) avait repris le motif verbal mais en lui donnant une coloration très allemande.

Ici, comme chez Aragon, le texte est réduit à sa matérialité signifiante. Il s'agit bien d'une destruction parodique de la langue par l'accumulation d'unités distinctives — les lettres — offertes dans une présentation graphique neutralisée, puisqu'elles appartiennent toutes au même style typographique. Le texte est produit par une génération statique dont tout sémantisme est éliminé. De ce fait, le signe est *tronqué, incomplet* ; on n'y reconnaît que le seul signifiant. Mais ici, en plus, dans l'entame —les six premières lettres — le signifiant est lui-même inacceptable : la suite consonantique est *imprononçable* telle quelle. Les consonnes, en effet, comme leur nom l'indique, sont des sons qui, pour se faire entendre, doivent être prononcés avec des voyelles. Il est généralement admis qu'une suite de trois consonnes rend tout énoncé aphonétique. Il faut donc considérer que la structure du poème rend le texte sans voix et le code de telle façon que l'on ne puisse activer la composante phonique qu'au risque d'une fausse lecture. C'est bien ce que choisit de faire Schwitters (1932) lorsque, voulant transformer cette pièce en un morceau chanté, il transforme la suite « fmsbwt » en « Fümm bö wö ťa ».

Nous avons donc bien affaire à ce que je désigne comme un *proto-signe* dépourvu de sémantisme et dans lequel le signifiant est lui-même dépourvu de phonétisme conventionnel. Ce graphisme neutre, inexplicite, n'est lié au langage que par un mimétisme formel.

Le « Poème à crier et à danser », de Pierre-Albert Birot (1924), joue également sur l'accumulation non significative d'unités distinctives — les lettres — mais rétablit et même privilégie le phonétisme (Figure 3).

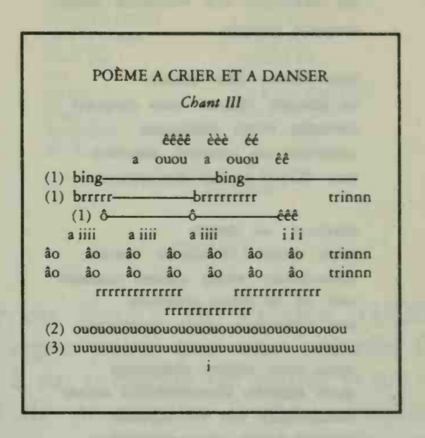


FIGURE 3 : Piere-Albert Birot, « Poème à crier et à danser », *Sic*, 1924

Le caractère phonique est exploité dans le but très particulier de créer des séquences rythmées et, comme le titre l'indique, toute valeur linguistique de ce texte est éliminée au profit de sa valeur musicale. En d'autres termes : ce ne sont pas les « paroles » qui comptent mais l'air.

A titre d'exemple de cet évidement linguistique, j'aurais pu choisir d'analyser un poème « phonique » de Schwitters comme celui de la figure 4 :

Lanke trr gll
P P P P P
oka oka oka oka
Lanke trr gll
pi pi pi pi pi
züka züka züka züka
Lanke trr gll
rmp
rnf
Lanke trr gll

rmp
P P P P P
rnf
pi pi pi pi pi
Lanke trr gll
P P P P P
zi U J u
zi U A u
zi U J u
zi U A

FIGURE 4

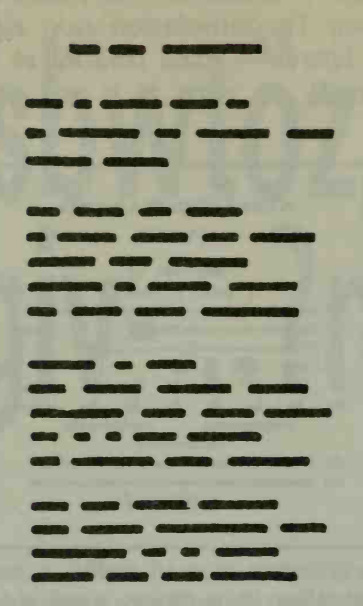


FIGURE 5
Man Ray, « Lautgedicht », *391*, 1924

J'ai préféré celui de Birot, parce que le graphisme y est encore neutralisé et ne joue pas le rôle de soulignement que tiennent les majuscules chez Schwitters. Seules apparaissent des lignes qui servent à marquer le rythme et à indiquer que sous le verbal existe un ordre sous-jacent qui gouverne la disposition hasardeuse des graphèmes. C'est un ordre « réel » similaire qui se présente de façon explicite dans le poème pseudo-verbal de Man Ray (1924) (Figure 5).

Alors que dans notre premier poème de Hausmann le graphisme saturait le signifiant, ici, dans le « texte » de Birot, par l'intermédiaire du rythme, le phonétisme domine le signifiant. Si l'on en croit les lettristes Isidore Isou et M. Lemaître (1967), c'est par ce type de pratique que le lettrisme se rattache au dadaïsme.

Le poème « Etyomons », d'Adon Lacroix (1917), fondé, comme au plus près ceux de Schwitters, sur la capacité phonétique du signifiant se révèle néanmoins une forme hybride (Figure 6).

Les suites verbales « not so », « I love you », « marmelade », viennent s'interposer dans la séquence phonique. Le titre du volume dans lequel celui-ci paraît ne fait aucun effort pour dissimuler l'éclectisme de ses influences techniques : *Visual Words, Sound Seen-thoughts, Felt-feelings Though.* La référence musicale (« mi o do ré mi mi o ») qui s'inscrit en fin de texte, impose néanmoins d'y voir là aussi un ensemble pseudo-verbal gouverné par le rythme.

ETYOMONS

not so
DA DI ME
OMA DO RE TE
ZI MATA DURA
DI O.Q DURA
I love you
PN
ZAZZ
O Ma QU
RRO RRO
RU K

TI MA TOITURA
DI ZRATATITOILA
LA LA LAR-R-RITA
LAR-R-RITA
LAR-R-RITA
ASCHM ZT
PLGE
ZR KRN NMTOTO
NM E SHCHU
KM NE SCU

mi o do ré mi mi o
« marmelade »

FIGURE 6

Dans « Cœur de Jésus », de Picabia, (1920) (Figure 7), la subversion du signe passe par une parodie de la forme fixe poétique grâce à un mélange de signes (« me », « vide », « sur », « son », etc.) et de non-signes (« cha », « ndon », « gné », etc.). Même si certaines unités peuvent phonétiquement passer pour des « mots » français, l'absence de graphisme conventionnel les rend inaptes à tenir le rôle plein de signes. Comme toute parodie, le texte vérifie en miroir l'existence supposée d'un modèle original fait de signes authentiquement acceptés. Ce principe de production atteste donc implicitement la présence de l'ordre sémiotique conventionnel.

CŒUR DE JÉSUS

Jardi me cha vide
Plu cuses vi gent re
Jan este oses cine resses
Brûl ille mor gnée cui
Avo alon allu ndon
Cur emblés chi tite pord
Porch raient couro sotis chrét
Son terrés eff Teprie sa

Francis PICABIA

FIGURE 7

FIGURE 8
Richard Huelsenbeck, Marcel Janko, Tristan,
« L'amiral cherche une maison à louer », *Almanach Dada*, [1916]

L'amiral cherche une maison à louer

Poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

HUELSENBECK / JANKO, chant / TZARA

Ahoi ahoi Des Admirals gwirktes Beinkleid schnell zerfällt
Where the honny suckle wine twines itself arround the door a swetheart mine is waiting patiently for me I
Boum boum boum il déshabilla sa chair quand les grenouilles humides commencèrent à bruler j'ai mis le cheval dans l'âme du
Teerpappe macht Rawagen in der Nacht

HUELSENBECK / JANKO, chant / TZARA

und der Conciergenbäuche Klapperschlangengrün sind milde ach verzerrt in der Natur
can hear the weopour will arround arround the hill
serpent à Bucarest on dépendra mes amis dorénavant et c'est très interessant les grilles des morsures équatoriales
chrza prrrza chrrrza my great room is

HUELSENBECK / JANKO, chant / TZARA

prrrza chrrrza prrrza Wer suchet dem wird aufgetan Der Ceylonlöwe ist kein Schwan Wer Wasser braucht find
mine admirabily confortabily Grandmother said I love the ladies
Dimanche: deux éléphants Journal de Genève au restaurant Le télégraphiste assassine

Intermède rythmique

HUELSENBECK hihi Yabomm hihi Yabomm hihi hihi hihiiii
// *p* *cresc* // *cresc* // /

TZARA rouge bleu rouge bleu rouge bleu rouge bleu rouge bleu
p / *cresc* // *cresc* ///

SIFFLET (Janko) ——. ——. —. —. ——. —. —.
p *cresc* / // ///

CLIQUETTE (TZ) rrrrrrrrr rrrrrrrrr rrrrrrrrr rrrrrrrrr rrrrrrrrr rrrrrrrrr
/ *decresc* / *cresc* /// *uniform*

GROSSE CAISE (Huels.) O O O O O O O O O O O O O O O O O O O O
// *p* / /// *p*

HUELSENBECK / JANKO (chant) / TZARA

im Kloset zumeistens was er nötig hätt ahoi iuché ahoi iuché
I love the ladies I love to be among the girls
la concierge qui m'a trompé elle a vendu l'appartement que j'avais loué
Dans l'église après la messe le pêcheur dit à la comtesse : Adieu Mathilde
Find was er nötig
And when it's five

HUELSENBECK / JANKO (chant) / TZARA

hätt' O süss gequollnes Stelldichein des Admirals im Abendschein uru uru uro uru uru uro uru uru uru uro pataclan patablan pataplan uri uri uro
o'clock and tea is set I like to have my tea with some brunet shai shai shai shai shai shai shai shai Every body is doing it doing it doing it Every body is
Le train traîne la fumée comme la fuite de l'animal blessé aux intestins écrasés

HUELSENBECK / JANKO (chant) / TZARA

Der Affe brüllt die Seekuh bellt im Lindenbaum der Schrāg zerschellt tara- tata taratata tatatata In Joschiwara dröhnt der Brand und knallt mit schnellen
doing it doing it see that ragtime coupple over there see that throw there shoulders in the air She said the raising her heart oh dwelling
Autour du phare tourne l'auréole des oiseaux bleuillis en moitiés de lumière vis- sant la distance des batteaux Tandis que les archanges chient et les oiseaux tombent Oh! mon
oh

HUELSENBECK / JANKO (chant) / TZARA

Peitschen um die Lenden Im Schlafsack gröhlt der alte Oberpriester und zeigt der Schenkel volle Tastatur
oh yes yes yes yes yes yes yes yes yes yes yes yes yes oh yes oh yes oh yes oh yes yes yes oh yes sir
cher c'est si difficile La rue s'enfuit avec mon bagage à travers la ville Un métro mêle son cinéma la prore de je vous adore était au casino du sycomore
L'Amiral n'a rien trouvé
L'Amiral n'a rien trouvé
L'Amiral n'a rien trouvé

Pour conclure cette série de pratiques proto-sémiotiques fondées sur la mise en avant du signifiant dans sa forme phonétique, il convient de citer « L'amiral cherche une maison à louer » (1916) (Figure 8).

Ce « poème simultané » combine en effet tous les phénomènes que nous avons constatés dans les exemples précédents, mais s'y ajoute en plus la superposition des sons ; celle-ci brouille ainsi les passages qui, à la lecture, peuvent paraître écrits « en clair ». Dans sa forme performée, le texte se présente donc comme un « collage » sonore ; l'effet de « bruit » noie les bribes de langage conventionnel en arrière-fond. Le parasitage subvertit toute vélléité de communication. Néanmoins, comme le *texte* s'instaure en partie sur des passages qui respectent les mots et la grammaire d'usage, il est possible de considérer que la sémiotique de la communication ne perd pas ici tous ses droits ; même si un certain non-sens la perturbe et rend les fragments inacceptables.

La seconde pratique *proto-sémiotique* est celle qui, dans le signifiant, privilégie la composante graphique. Dans cette lignée, le texte le plus connu est vraisemblablement « Karawane », d'Hugo Ball (1920), où chaque ligne expose une modification graphique en donnant, grâce à la typographie, une identité spécifique au phonétisme (Figure 9).

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf

FIGURE 9
Hugo Ball, « Karawane », in *Almanach Dada*, [1917]

L'iconicité du motif est contrôlée par une disposition générale du texte qui détermine une mise en page semblable à celle du poème traditionnel, avec une mise à la marge et des lignes apparemment versifiées. Cette parodie de la forme poétique explique peut-être la raison pour laquelle tant de commentateurs ont tenté de proposer une interprétation de ce texte en se fiant à une fallacieuse impression de familiarité. Le titre semble l'aiguilleur des fausses directions. Alors que dans « Suicide », d'Aragon, le sens de celui-ci demeure difficilement exploitable pour aider à la « compréhension » de ce qui suit, et se révèle rapidement une simple indication quant à *l'intentionalité* globale du projet (le matériel linguistique sert à la destruction même de la notion de langage), le terme « karawane » est pris comme un indicateur *thématique*, ce qui permet à certains critiques de rétablir en sous-main la primauté du signifié. Parce qu'ils lisent « éléphant » dans *(j)olifanto*, le texte devient la représentation d'une colonne de pachydermes traversant le désert et les unités « lexicales » sont interprétées comme des éléments participant à une entreprise généralisée d'*harmonie imitative* (*Cf.* Kuenzli et Foster 1979 :67).

Quand bien même un lecteur refuserait de discréditer ce type d'explication du seul fait qu'elle apparaît trop inspirée par un sémantisme d'importation plaqué sur un texte où rien ne le garantit, il n'en demeurerait pas moins qu'elle doit au moins être considérée comme incomplète. Que dire, en effet, de la particularité de chaque ligne graphique ? Quel rapport visuel entre celles-ci et les éléphants ? Pourquoi aller chercher du côté des sonorités (même si Huelsenbeck [1980] rappelle que Ball en avait fait un *usage* sonore), quand c'est la singularité graphique de ce texte qui s'offre à la perception immédiate de l'observateur ? Ne peut-on pas plutôt suggérer que ce sont ces lignes, par leur diversité typographique qui constituent la « caravane » ? L'explication ne serait pas en contradiction avec les buts explicites de Ball qui voulait libérer l'homme de son « langage vide » ; l'arbitraire du signe serait ainsi anéanti, pas par un mimétisme sonore (la prétendue évocation du pas lourd des éléphants en marche), mais par une représentation immédiate de la concrétude des éléments linguistiques qui se donnent pour ce qu'ils sont : une succession de formes variées tout en surface.

Un autre modèle de graphisme nous est proposé par un texte de Hausmann (1919) (Figure 10). Ici, à la différence de l'exemple précédent, il s'agit d'un cas de « typo-diction » ; excepté pour la dernière ligne où les blancs viennent introduire un intervalle rythmique entre les lettres, on peut considérer que le rythme du texte, ou — plus spécifiquement encore sa *tonalité* — est dicté non par une distribution disséminée d'unités distinctives neutres, mais

bien par *l'accentuation graphique* accordée à certaines d'entre elles (17).

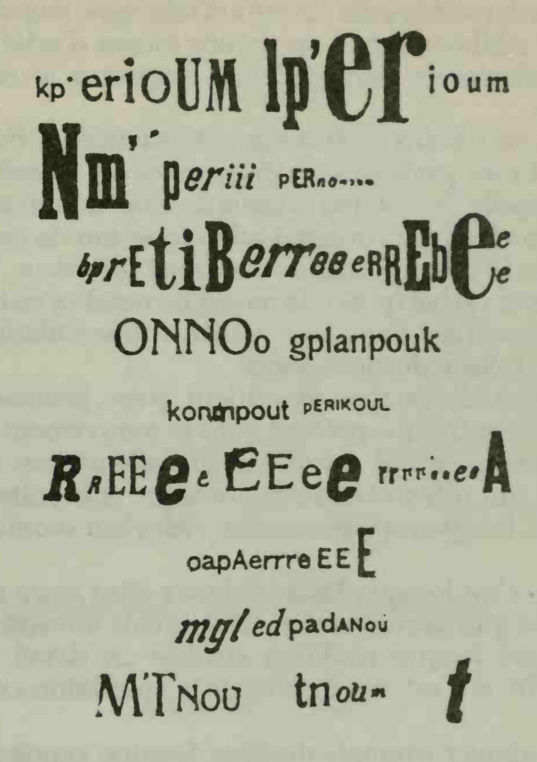


FIGURE 10
Raoul Hausmann, « Poème sans titre », *Die Junge Kunst*, 1, 1919.

Tous les types d'écriture présentés jusqu'à présent subvertissent le signe conventionnel de la communication en négativant l'homogénéité jugée nécessaire entre le signifiant et le signifié. La *barre* s'institue fonctionnellement comme principe de division ; ces textes activent le signifiant à l'exclusion de toute participation du signifié et jouent alternativement sur le composant graphique ou phonétique de celui-ci. La matérialité de la signification est attachée directement au matériel linguistique, résultant en un blocage de l'interprétation qu'une critique hâtive désigne sous le nom de *non-sens*. Pourtant, s'il est vrai que le « texte » ne communique aucun sens *exposé* ou *littéral* il ne s'interrompt pas à la clôture de son caractère provocateur ; il est échange, porteur

(17) Sur les jeux (typo)graphiques de Dada et des Surréalistes, voir LeRoy Breunig, « Surrealist Alphabets », *Dada/Surrealism*, 7, 1977, pp. 59-65.

de valeur, et ces énoncés sémantiquement non orientés appartiennent au domaine de la signifiance.

Un autre principe de dissidence sémiotique consiste non à s'en prendre aux deux éléments constitutifs du signe linguistique, mais à s'opposer délibérement à sa nature même d'artefact conventionnel, arbitraire et immotivé par rapport à la réalité extra-linguistique.

Dans sa contribution à l'ouvrage de Kuenzli et Foster (1979), Mary Ann Caws parle des « hiéroglyphes » de Dada (p. 224) et Kuenzli rappelle la volonté mystique que manifestait Ball de retrouver un « langage » originel, adamique, pur de toute compromission avec l'espèce humaine, où l'objet lui-même s'imposerait tel quel dans le verbal (p. 67) ; le mot et le monde s'en trouveraient uniment réconciliés dans une Vérité transcendentale et ainsi s'abolirait le fallace du signe social.

Les analyses de ce type identifient, avec justesse, cet autre modèle anti-sémantique présent dans le mouvement Dada. Dans cette entreprise, ce qui est visé c'est l'adéquation du matériel verbal avec son *référent* extra-linguistique. A la suite d'une série d'opérations, le signe, apparemment, redevient *motivé, naturel,* et *nécessaire.*

Pour moi, c'est lorsque Dada se lance dans cette direction du *mimologique* que sa subversion est la moins novatrice. Le projet rejoint là une longue tradition étudiée en détail par Gérard Genette (1976) et n'est plus du côté de la « perdition » mais bien du « salut ».

Comme premier exemple de cette fixation représentative, j'ai choisi un texte de Pierre-Albert Birot, « Offrande » (1924) (Figure 11). Le texte rappelle le calligramme et la référence explicite à Apollinaire confirme la filiation. Ce texte-hommage paraît d'ailleurs au moment où Birot cesse d'être un compagnon de route de Dada pour rejoindre les apollinariens que réunit Goll dans sa revue *Surréalisme* (1924).

On peut reconnaître que certains poèmes « concrets » de Garnier (1968) s'établissent sur ce modèle, même s'ils sont tapés à la machine et non pas imprimés. Je passe sur le fait que certains critiques ont cru y voir deux mains tendues vers l'étoile-Apollinaire ; la lecture, ici, s'arrête un peu trop vite au sens métaphorique explicite du « texte » ; les critiques attentifs des textes d'Apollinaire connaissent parfaitement la valeur signifiante de la figure de l'*étoile* dans la poésie apollinarienne ; à eux de tirer les conclusions.

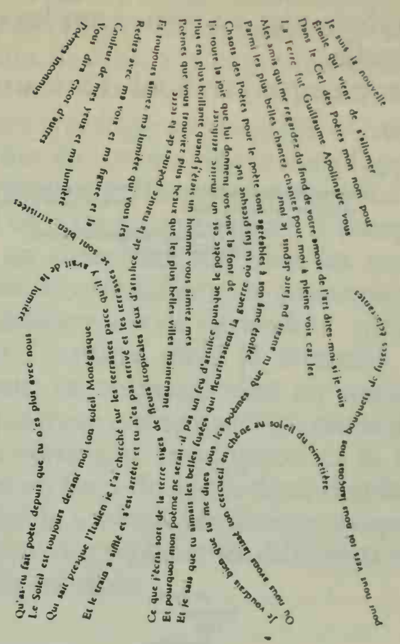


FIGURE 11
Pierre-Albert Birot, « Offrande », *Le livre des poèmes*, 1924.

Culbutés
Dislocation de l'eau immobile
Haricots
Opium
Explosion
Le signal des flûtes godille
A mes pieds.

Biscornus dans le pli de son hiéroglyphe
Enceinte
Ebréchée
Maison
Magiques enclos à midi
De tous côtés horizontal séjour
Née
La méthode à embrasser
Néant.

FIGURE 12

Le deuxième exemple (Figure 12), extrait des « Poèmes isotropes » de Picabia (1917) semble, ne serait-ce que par son titre (« isotrope » signifie originellement « figure du même »), une volonté d'onomatopéïsme graphisme qui opposerait le vertical à l'horizontal, dans d'incessantes « culbutes ». Contrairement à ce que je remarquais dans le poème précédent, celui-ci n'est pas immédiatement représentatif de ce qui est dénoté dans le texte.

Le concept abstrait est concrétisé par un graphisme qui reproduit la dislocation verbale tout en respectant les conventions de la typographie textuelle.

Comme dernier exemple, j'ai choisi « Caricare », de Zayas (1917) (Figure 13).

La mentalité d'une femme
en Art—en Science—en Amour

Une femme est une cathédrale
nerveuse comme le grand sympathique

Ici il y a des yeux qui regardent des cons
et des choses sérieuses

Les mains
Diamants
Rubis
Emeraudes
Frs
$

Et des petits pieds
de curé espagnol

FIGURE 13

Le cadre formel « traditionnel » du poème a définitivement éclaté. Toutefois, par la mise en page, les fragments de discours conventionnel sont placés selon un ordre anthropomorphe conforme au sémantisme des occurrences et dessinent une *figure* abstraite.

Le fragment situé dans la partie supérieure mentionne l'« esprit », puis, en dessous, vient le deixique « ici » qui introduit les « yeux ». Plus bas encore les « mains » et, enfin, au plus bas, les « pieds ».

Si la figure de réel ne se livre pas mimétiquement, elle se laisse au moins épuiser dans l'ordre de sa réalité. « Caricare » n'est-il pas, en effet, le mot latin d'où est tiré notre terme *caricature* : figure approximative ?

J'arrêterai là cette typologie par laquelle — exercice pervers — j'ai tenté d'établir des directions claires dans l'approche de ce qui apparaît encore à beaucoup comme une production anarchique et désordonnée. Il est vrai qu'en refusant d'accepter la valeur de sens du langage, en cherchant par tous les moyens à déjouer l'emprise autoritaire du sémantisme de convention, Dada encourt les critiques de « nihilisme » et de « gratuité » ; mais ces opérations propulsent en fait l'écriture dans le domaine du symbolique abstrait et dégagent sa responsabilité en matière de créance mimétique. L'écrit se trouve ainsi justifié comme domaine techno-ludique où seules comptent l'inscription et la recherche de la signifiance dans un en deçà du sémiotique d'utilisation courante.

Si nous reprenons le schéma sémiotique proposé au début de cette étude, nous pouvons replacer les différents exemples utilisés selon la distribution suivante :

Linguistique — Extra-Linguistique

[phonétisme : (3).(4).(5)
(6).(7).(8)]

Signifiant (2) [graphisme : (9).(10)]

SIGNE= (1)———————— Référent : (11).(12).(13)

Signifié [sémantisme]

GRAPHE 2

Ce travail d'analyse descriptive, pour exhaustif qu'il soit, n'aurait guère d'intérêt s'il ne nous permettait pas de mieux saisir, dans toutes ses ramifications théoriques, la raison d'être de cette pratique proto-sémiotique. Bien souvent, en effet, l'observateur perplexe, même s'il conçoit l'enjeu de ces pratiques du point de vue d'une nouvelle pratique symbolique, perçoit ces figures textuelles comme l'exemple même d'un exercice écrituriel ludique au comble de sa futilité.

Le projet est certainement plus « sérieux » et, en fait, porte la contradiction au lieu même d'où s'originent toutes nos pratiques d'échange intersubjectif. Umberto Eco (1976) donne de la sémiotique une définition provocatrice : « La sémiotique est, par principe, la discipline qui a pour sujet l'étude de tous les moyens par lesquels on peut mentir ». Pour comprendre les implications épistémologiques de la pratique dadaïste, il suffit de revenir sur

les propositions d'Eluard (1919) qui peuvent maintenant être citées intégralement :

> Qu'une force *honnête* nous revienne, quelques poètes, quelques constructeurs qui vécurent jeunes nous l'avaient déjà enseigné, connaissons ce dont nous sommes capables. Essayons, c'est difficile, de rester absolument *purs*. [C'est moi qui souligne].

Comment retrouver cet idéal d'« honnêteté », de « pureté » ? En refusant toute *compromission avec le langage falsificateur des parleurs beau.* Dada ne parle pas. Dada ne dit rien. Dada ne signifie rien. Il est donc hâtif d'assigner une cause politique ou simplement sociale à la révolte de Dada ou, pire encore, de discréditer le mouvement en lui attachant l'étiquette infamante de « nihilisme ». L'esthétique Dada est le produit d'une inquiétude *morale.*

Non ! Il n'y a rien de *commun* entre Dada et une humanité caractérisée par un conformisme social que cimente l'abdication de tout droit à prononcer un jugement moral et le charme discret des concessions progressives à l'indifférence générale.

Dada refuse de se soumettre à l'impérialisme du sens falsificateur, de devenir l'esclave béat d'une fallacieuse dénotation manipulatrice. Pertinemment, le grand « nettoyage » s'attaque en priorité au langage qui symptomatise cette idolâtrie du conventionnel, du « naturel » convenu indisputable.

Toute table rase n'a-t-elle pas pour but ultime la révélation espérée de la Vérité ?

Opus impendere vero, « ouvrage consacré à la vérité ».
N'est-ce pas là la définition liminaire assignée à ce que l'on nomme communément LITTERATURE ?

BIBLIOGRAPHIE

ARAGON, Louis (1920). «Suicide »., in *Cannibale* 1, 25 avril, p. 4.
BALL, Hugo (1920). « Karawane ». Dans Huelsenbeck (1980), p. 211.
BIROT, Pierre-Albert (1924). « Poésies ». *Sic.*
CAWS, Mary Ann (1979). « Dada's Temper ». Dans Kuenzli et Foster (1979).
ELUARD, Paul — (1919). « Les animaux et leurs hommes ». *Littérature* 5, Juillet, — (1920). *Proverbe.*
GOLL, Yvan (1924). *Surréalisme* 1.
HAUSMANN, Raoul — (1918). « FMSBWT... ». Musée National d'Art Moderne de Paris, — (1919). Texte sans titre. *Die Junge Kunst* 1 (1).
HUELSENBECK, Richard (1980). *Almanach Dada.* Paris : Editions Champ Libre.
LACROIX, Adon (1917). « Etyomons ». Dans Huelsenbeck (1980), p. 210.
LEMAITRE, Maurice (1967). *Le lettrisme devant Dada et les nécrophages de Dada !* Paris : Centre de créativité.
PICABIA, Francis, — (1917). « Poèmes isotropes ». *391* 4, p. 5. — (1920). « Cœur de Jésus ». *Cannibale* 1, 25 avril, p. 6.

RAY, Man (1924). « Lautgedicht ». *391* 17, p. 3.
SCHWITTERS, Kurt (s.d.-1920). Cité dans Hugnet (1957). « Illustrations », p. XXVII.
ZAYAS, Marius de (1917). « Caricare ». *391* 4, p. 4.

RAY, Man (1920), «Autoportrait», 391 (13), p. 7.
SCHWITTERS, Kurt (1920), [illegible]
ZAYAS, Marius de (1917), «Caricature», 391 4, p. 4.

> Ce que nous nommons sans révérence, quelques poètes, quelques [illegible], qui nécessitent [illegible] et dont nous sommes capables. Encore, c'est difficile de savoir absolument pour qui on met qui vaudrait.

Comment retrouver cet idéal d'« honnêteté », de « pureté » ? En refusant toute compromission avec le langage falsificateur des gens bien. Dada ne parle pas. Dada ne dit rien. Dada ne signifie rien. Il est donc facile d'assigner une cause politique ou simplement sociale à la révolte de Dada ou, pire encore, de discréditer le mouvement en lui attachant l'étiquette infamante de « nihilisme ». L'esthétique Dada est le produit d'une inquiétude morale.

Non ! Il n'y a rien de commun entre Dada et une humanité caractérisée par un conformisme social que cimente l'abdication de tout droit à prononcer un jugement moral et le charme discret des concessions progressives à l'indifférence générale.

Dada refuse de se soumettre à l'impérialisme du sens falsificateur, de devenir l'esclave béat d'une fallacieuse dénotation manipulatrice. Pertinemment, le grand « nettoyage » s'attaque en priorité au langage qui symptomatise cette idolâtrie du conventionnel, du « naturel » convenu indisputable.

Toute sublime [illegible] n'a-t-elle pas pour but ultime la révélation [illegible] de la Vérité ?

Dans [illegible] vers, « ouvrage consacré à la vérité » :
N'est-ce pas là la définition [illegible] assignée à ce que l'on nomme communément LITTÉRATURE ?

BIBLIOGRAPHIE

ARAGON, Louis (1920), «Dada», la Cocarde 1, 25 avril, p. 8.
BALL, Hugo (1920), «Karawane». Dans Huelsenbeck (1969), p. 241.
BIROT, Pierre-Albert (1920), «Poèmes», 391.
CAWS, Mary Ann (1979), «Dada's Temper». Dans Kuenzli et Foster (1979).
DERMÉE, Paul — (1920), «Les Nouveaux et leurs horizons», Z, juillet.
— (1920), Prières.
DOLL, Theo (1956), Surrealismus.
HAUSMANN, Raoul — (1918), «FMSBWT...», Musée National d'Art Moderne de Paris. — (1970), Texte [illegible] Der Sturm Kunst [illegible].
[illegible] (1967), Le manifeste Dada. Paris : Éditions Champ Libre.
[illegible] (1917), «[illegible]». Dans Huelsenbeck (1969), p. 2[illegible].
LEMAÎTRE, Maurice (1967), Le lettrisme devant Dada et les nécrophages de Dada ! Paris : Centre de créativité.
PICABIA, Francis — (1917), «Portrait», 391 [illegible], 1924, p. 5. — (1920), «[illegible]», Cannibale 1, 25 avril, p. 6.

LECTURE/MONTAGE/ESPACE

> « Qu'est-ce que lire ? C'est parcourir du regard un ensemble graphique ».
> Louis Marin, *Etudes sémiologiques : écritures, peintures.* 1971, p. 19.

Par cette remarque, Louis Marin donne une extension maximale à la notion de « lecture ». Cette définition correspond parfaitement à l'idée du poème comme *montage.* Il s'agit avant tout de savoir regarder. L'architecture spatiale déployée sur la page et qui ajoute une dimension objectale au verbalisme du texte prend une importance de plus en plus considérable dans la poésie moderniste contemporaine.

Comme dans l'esthétique Dada, la fusion de l'image produite et de l'écriture donne à la figure un aspect tangible mais laisse le lecteur perplexe, l'obligeant à découvrir de lui-même de nouvelles règles de lecture.

Ce type de montage poétique n'est pourtant pas de création récente. Bien avant les *calligrammes* (ou « idéogrammes lyriques » comme Apollinaire voulait les appeler tout d'abord), la poésie connaissait les *vers figurés* intitulés aussi *vers rhopaliques* (de « rhopalon », massue, image canonique du texte de ce type). Chez Samosate, Fortunat, Alcuin (1) et plus tard, comme l'indique Paul Zumthor (2), chez les Grands Rhétoriqueurs, le lecteur était mis en demeure de découvrir l'image énigmatique dissimulée. Tout poème en vers figurés se présentait, avant tout, comme un cryptogramme.

Avec Apollinaire, le poème figuré impose au lecteur un minutieux travail de reconstruction. La lecture doit combiner les effets de son, de sens et la disposition. De plus, le décryptage ne s'interrompt pas à la découverte d'une *icône* dissimulée, qu'il s'agisse d'un dessin, d'un mot, d'un nom ou d'une sentence ; certains parcours, certaines relations sont préparés pour le lecteur et c'est plus ce lent travail de montage imposé qui

---

(1) Pour toutes ces questions, voir : André Massin, *La lettre et l'image,* Paris : Gallimard (1973) et Roselyne Dupont-Roc, Jean Lablot, « La Syrinx », *Poétique* 18, 1974, pp. 176.

(2) Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme,* Paris : Seuil, 1975, et *Le masque et la lumière : la poétique des Grands Rhétoriqueurs,* Paris : Seuil, 1978.

constitue l'intérêt de la lecture que la révélation d'un élément spécifique caché.

Il faut bien constater, cependant, que les principes de lecture impliqués sont différents selon le type de poème-montage envisagé.

En tenant compte de ce qu'Apollinaire définit comme le « simultanéisme » et qui constitue la base même de la lecture de tous ces types de poèmes puisque la « tyrannie » linéaire de la chaîne verbale est brisée par des blancs, des latéralisations, des mises en quinconce, etc., je voudrais proposer, de manière provisoire, ces quatre types de *Figurata* dans la poésie française contemporaine : l'onomatopée de forme, le chiffre, la réfraction, l'unique ludique ; je voudrais montrer, également, comment chaque type impose une stratégie différente de lecture, tout en postulant les mêmes principes à la poésie.

L'onomatopée de forme

Dans son ouvrage prosélyte et polémique, *Spatialisme et Poésie concrète* (3), Pierre Garnier prétend : « Le poème visuel ne se 'lit' pas. On se laisse impressionner par la figure générale du poème ». Saisi dans son immédiateté, ce type de poème qui suit à la lettre la tradition des *carmina figurata* impose au lecteur une représentation du thème. Le jeu d'échos se joue entre le texte comme signe-image et le matériel verbal comme emblème symbolique (soit glose, soit définition). La page est prise comme unité de la disposition surfaciale de l'image. Le processus de lecture comporte nécessairement la « visualisation » du poème. C'est une poésie que l'on ne peut pas dire, parce que, conformément aux mots d'ordre du Futurisme et du Constructivisme, le verbal est réduit à l'état de matière graphique qui sert à construire l'« objet » poème.

Etant donnée la nature spécifique de ce type de poème qui rompt avec les formes attendues de la poésie, Pierre Garnier appelle une nouvelle espèce de lecteur :

> La poésie visuelle [...] change la destination du lecteur. Celui-ci jusqu'alors était passif. Le poème se fermait sur lui. La poésie nouvelle exige sa collaboration [...]. La poésie visuelle est un excitant pour son psychisme : à partir des mots proposés et de leur architecture, il doit faire travailler son corps et son esprit ; il doit se poser lui-même comme contenu. Tous les hommes reprennent ainsi une place qu'on leur avait

---

(3) Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris : Gallimard, 1960, p. 202.

contestée. Ils se lavent de leur moi. Peu à peu apparaît, en chacun d'entre eux, le JE principe actif de création. (p. 136).

A titre d'illustration, j'ai choisi deux poèmes graphiques : « La porte du soleil » (Figure 1) de Pierre Garnier et « La fronde » (Figure 2) de Michel Leiris. Tous deux reposent sur le même principe de montage, mais ne l'exploitent pas de la même façon.

```
                                                     iiiiiilllll
                              lllllllleeeeeeeiiiiiiieeeeeeeeil
ssssooooooooooooolllllllllleeeeeeeeeeeeeelllllllll
sssssoooooooooooolllllllleeeeeeiiiiiiilllllllli
ssssooooooooooooollllleellllliiiiiiiiiiiii      soleil
sssssooooooooo                                  soleil
     eil                                        soleil
     eil                                        soleil
        eil                                     soleil
     eil                                        soleil
      eil                                       soleil
      eil                                       soleil
    eil                                         soleil
       eil                                      soleil
     eil                                        soleil
      eil                                       soleil
     eil                                        soleil
      eil                                       soleil
      eil                                       soleil
     eil                                        soleil
        eil                                     soleil
      eil                                       soleil
     eil                                        soleil
      eil                                       soleil
    eil                                         soleil
    sol    sol    sol    sol    sol    sol    sol
       eil    eil    eil    eil    eil    eil    eil
    soleil sol
    soleil soleil soleil sol sol
    soleil soleil soleil soleil sol soleil
    soleil soleil soleil soleil soleil
    soleil soleil
    soleil soleil soleil soleil
    soleil soleil soleil soleil soleil
    soleil soleil soleil soleil soleil soleil so
    soleil soleilsoleilsoleilsoleil soleil soleil sol
    soleil soleil   soleilsoleilsoleilsoleilsol
    soleil soleil soleil   soleilsoleilsoleils
    soleil soleil soleil soleil sol    soleils
    soleil  soleil soleil soleil soleil sol
    soleil soleil soleil soleil soleil soleil
```

FIGURE 1
Pierre Garnier, « La porte du soleil »,
Spatialisme et poésie concrète,
Paris : Gallimard, 1968, p. 166

Ce poème-montage manifeste un effort marqué de destruction du

matériel linguistique en tant qu'appartenant à une chaîne linéaire concaténée. La lettre est réifiée ; elle devient, sous forme isolée ou agglomérée, le matériel nécessaire au montage. La seule ordonnance est verticale, contrairement au cas de la langue où c'est la direction horizontale qui l'emporte. De plus, le poème n'a pas de syntaxe ; il se fonde sur l'élément lexical isolé *soleil* qui apparaît sous sa forme habituelle ou marqué par des expérimentations matérielles. Tel est le cas de l'expansion-répétition de la même lettre ou de la troncation du mot comme unité de sens. Le titre « La porte du soleil » joue le rôle de définition du poème-objet et, en même temps, justifie le rapport de la forme (une porte à *claire*-voie) au matériel (le mot *soleil*).

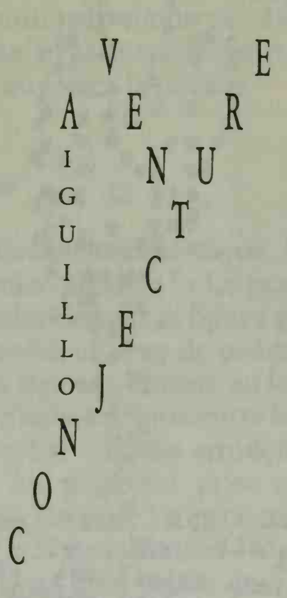


FIGURE 2
Michel Leiris, « La fronde »,
Mots sans mémoire,
Paris : Gallimard, 1969, p. 89

Ce poème manifeste le même raport de définition que le précédent. Le titre donne la clé de ce qui est représenté. De même, les éléments verbaux sont simplement utilisés comme matériel de montage. Néanmoins, la différence tient au fait que les trois termes : *vent, aiguillon, conjecture*, glosent le mot « fronde ». A un degré ou à un autre, ils constituent des motifs associés à la notion de fronde. La lecture consiste justement à retisser ces rapports sous-jacents et à mettre en évidence leur nécessité. Ainsi, par exemple, le filage sémantique entre « fronde » et « conjecture » est de nature étymologique : la fronde est avant tout une arme de *jet* et « conjecture » indique le fait de *jeter* une idée ; le lecteur est donc

invité à reconstruire et à réécrire les rapports qui s'instaurent entre le matériel verbal et le motif représenté. Dans ce cas particulier, la forme a sa source dans le sens et c'est ce sens qui motive et justifie l'apparition sélective des mots établis comme matériel de montage.

Le chiffre

> « Et s'il n'y avait pas de chiffre ? Resteraient cet interminable appel du secret, cette attente de la découverte, ces pas égarés dans le labyrinthe de l'exégèse ».
> Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*.
> Paris : Gallimard, 1971, p. 160.

On connaît la « folie » de Saussure, lecteur de textes anciens : retrouver dans la répétition graphique ou phonique les *anagrammes* — qu'il appelera dans ses derniers travaux les *hypogrammes* (4) —, ces termes dissimulés, construits sous forme disséminée dans la matière verbale du texte réalisé. Pour lui, tout texte poétique comportait donc en liminaire un texte palimpseste signalé au lecteur par un *locus princeps* — une séquence du texte apparent permettant de reconstituer l'hypogramme cachée. L'identification de ce *locus princeps* permettait de reconstruire un corps strict de règles numériques fondées soit sur la scansion soit sur l'alternance consonne/voyelle et le lecteur était ainsi en mesure de « retrouver », c'est-à-dire de *lire* l'hypogramme cachée.

Contrairement aux exégètes de la Kabbale, il n'y a cependant pas chez Saussure de conception mystagogique de l'hypogramme ; la découverte est dépouillée de toute valeur sacrée. Comme le remarque Jean Starobinski :

> [L'hypogramme] n'est, pour Saussure, rien de plus qu'une donnée matérielle dont la fonction, peut-être primitivement sacrée, se réduit très tôt à une valeur d'appui mnémotechnique pour le poète improvisateur, puis a un procédé régulateur inhérent à l'écriture elle-même, tout au moins dans la langue latine. Saussure n'a jamais affirmé que le texte développé préexiste *dans* le mot-thème : le texte se construit *sur* le mot-thème et c'est là quelque chose de bien différent (p. 64).

C'est sans doute cette conception « techniciste » de l'hypogramme qui entraîne Saussure à y voir le prototype de toute

---

(4) Voir Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*, Paris : Gallimard, 1971. Le changement de terminologie apparaît dans le cahier « Homère » (Ms. fr. 3963) et le cahier « Lucrèce » (Ms. fr. 3964).

systématique rythmique. L'allitération des éléments de l'hypogramme préfigure la rime, l'organisation du poème en strophes régulières, la métrique.

En prolongeant cette réflexion, il ne serait pas inattendu de proposer que tous les poèmes à forme fixe (la poésie «classique») constituent d'une manière ou d'une autre des variantes au degré zéro du type « chiffre » ; cependant, je réserve l'étiquette à ces poèmes qui ne se conforment pas à une forme fixe pré-insitutée mais établissent une organisation numérique qui leur est spécifique — quitte, eux-mêmes, par la suite, à devenir modèle canonique. Dans ce type de poème, les constitutants numériques ne sont pas donnés, ils se révèlent au fur et mesure de la lecture. La clé de ce cryptogramme numérique est donc à la fois celle de la serrure à secret et celle de la partition : organisation/distribution régulée de la pièce poétique.

Dans cet ensemble d'études poétiques où la langue joue un rôle central, on ne doit pas s'étonner de voir envisager la problématique du texte par le biais de la mathématique. Le texte étant avant tout une collection d'éléments langagiers organisés selon un certain ordre, on constate que la relation langage-mathématiques a une très longue tradition ; et cela, qu'on la prenne sous l'aspect du géométrique ou de l'arithmétique. C'est sans doute la raison pour laquelle les langages abstraits les plus actuels, ceux des ordinateurs, sont désignés, à juste titre, comme alpha-numériques.

Le λογός, étymologiquement, c'est à la fois la parole et le compte mathématique. Collision/coll*u*sion de λέγω : « lire » et de son moyen λογιξομαι « compter, calculer ». Les Grecs savaient bien que Δ (delta) avant d'être la quatrième lettre de leur alphabet avait surtout la propriété d'être l'image de la perfection géométrique : le triangle équilatéral. De même, et bien que cela se soit un peu effacé dans notre mémoire collective, notre alphabet — comme l'indique de Brès dans son étude *Des lettres pittoresques ou des onomatopées de forme* parue dans la revue *Le cabinet de lecture* en 1832 —, n'est qu'une série de concaténations géométriques : angles aigus, angles obtus, cercles, demi-cercles. Il faut aussi se souvenir qu'avant de s'appeler « poète », l'auteur d'un poème était désigné par le terme de « Métromane » de μέτρον : « mesure, compte » et μανία : « folie », littéralement donc « celui qui a la manie des comptes », sinon « la folie des comptes ».

Passons sur la problématique du nombre telle qu'on peut la trouver dans les textes ésotériques, kabbale et autres écrits, et constatons que du côté des mathématiciens la prégnance du linguistique se fait aussi sentir. Adrien-Marie Legendre, dans son

ouvrage *L'arithmétique en sa perfection* propose au chapitre « Le nombre entier » cette définition :

> Deux mots étant choisis, tels que *père* et *fils*, on peut biffer simultanément une lettre au hasard dans chacun d'eux, puis une autre encore... et à un certain moment, il ne reste plus de lettre intacte dans aucun des deux mots ; les mots sont tels qu'on peut faire correspondre à chaque lettre de l'un une lettre distincte de l'autre. Si l'on essaye la même opération sur les mots *fils* et *enfant*, le résultat est tout autre ; le mot *fils* vient à être complètement épuisé alors qu'il demeure des lettres intactes dans le mot *enfant*. Ainsi, en composant deux collectivités prises au hasard, on peut les trouver correspondantes ou *non-correspondantes* selon que l'opération indiquée est possible ou non [...]. Il y a, dans toute collectivité une *qualité* indépendante de la *nature* des objets ou de leur *position*. Le nombre est donc abstrait ; on appelle, d'autre part, nombre concret, toute collectivité d'objets connus envisagés sous le rapport du nombre [...]. L'unité est l'objet de la collection.

Je retiens de cette définition du nombre les concepts suivants : la *qualité* (le caractère abstrait du nombre) ; la *position* (ce qui donne la valeur du nombre dans le système) ; et la *nature* (ce qui permet d'en déterminer toutes les caractéristiques externes). Ils reviendront comme concepts opératoires dans la suite de l'étude textuelle.

Si du point de vue des modèles littéraires on ne peut s'empêcher de retrouver dans le texte cité l'explication du mode de formation de certains passages des *Curiosa Mathematica* de Lewis Carroll, du point de vue linguistique celui-ci offre de troublantes similarités avec la procédure de mise en évidence de ce qui fait la caractéristique du langage parmi toutes les autres pratiques sémiotiques : *la double articulation*. Rappelons, pour mémoire, la définition qu'en donne Martinet dans ses *Eléments de linguistique générale*, au chapitre intitulé de manière très appropriée : « La double articulation et l'*économie* du langage » :

> Il faut faire une distinction capitale entre deux articulations :
>
> — la première articulation partage le lexique ; elle concerne les « mots » (monèmes). Chaque mot forme une unité *significative* : papa, maman, enfant, etc.[...].
>
> la seconde articulation partage l'alphabet. Ses unités (phonèmes/graphèmes) sont *distinctives* ; isolément prises, elles ne signifient rien mais elles sont nécessaires pour former les monèmes qui eux détiennent le pouvoir de signification :
> P/A/P/A- papa, etc. (5).

(5) André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris : Armand Colin, 1967, pp. 13-19.

Dans ces deux textes, on n'aura sans doute pas manqué de relever l'insistance référentielle des structures élémentaires de la parenté... Mais ce n'est pas ce sur quoi il convient d'insister ; l'important tient au fait que si l'on modifie la *position*, la structure de disposition des unités de la seconde articulation, aucun *sens* ne s'instituera.

Par conséquent, ce qui apparaît ici c'est le fait que l'organisation arithmétique des unités n'a pas seulement une incidence sur la mise en forme des collections, des ensembles, mais qu'elle dicte également, de manière systématique, l'instauration du sens ; toute variation arithmétique dans la distribution linéaire des éléments entraîne sa conséquence immédiate dans le champ sémantique.

C'est à ce point que la linguistique, sous son aspect mathématique, rencontre la poétique. Doit-on considérer le texte comme clos ? Comme un système *ensembliste* immanent disposé selon une organisation interne autonome ? Un système donc, à l'intérieur duquel la combinatoire se constituerait selon des lois propres et dont l'exercice seul permettrait l'institution de la valeur et partant du sens ? Si tel était le cas, ce que l'on a tenté de développer en poétique sous l'appellation de « grammaire des textes », serait impossible à concevoir puisque la notion d'ensemble est exclusive de toute indifférenciation. Le courant particulier de « grammaire des textes » qui postule, à terme, la possibilité d'offrir un modèle abstrait capable d'engendrer *tous* les textes se trouverait ainsi contesté dès la prise en considération des principes élémentaires du fonctionnement textuel.

Cette problématique, essentielle à notre compréhension du phénomène littéraire, a, ces dernières années, retenu l'attention de certains poéticiens. A titre de références, je citerai rapidement *Mathematik und Dichtung* publié à Munich en 1965, et *Poetica matematica*, de Salomon Marcus, paru en 1970 à Bucarest. Il n'est pas impossible de penser, avec quelques années de recul, qu'une étude précise du « chiffre » en poésie permet d'apporter un certain nombre de qualifications aux conclusions offertes par ces études, et, en même temps de reconsidérer les « folles » études de Saussure sur l'hypogramme.

A cet effet, j'ai choisi de circonscrire mon analyse aux travaux de Jacques Roubaud, un des membres du groupe CHANGE. Le corpus étudié se compose de deux textes de poésie $\in$ — symbole mathématique de l'appartenance dans la théorie des ensembles — et *31 au cube* ; d'un article « Mètre et vers » paru dans le numéro 7 de la revue *Poétique* (1971) et d'un ouvrage théorique : *La*

Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états du vers français (1978) (6).

Pourquoi J. Roubaud ? Simplement parce que, grâce à lui, nous trouvons dans le champ de la poésie contemporaine un terrain écrituriel où la pratique et le théorique se confondent, le travail poétique se trouvant sans cesse informé par les travaux linguistiques les plus récents ; enfin, nul doute que dans la poésie française actuelle, J. Roubaud, qui se présente comme « poète et mathématicien », ne se soit fait, jusqu'à tout récemment, une spécialité du poème de type « chiffre ».

Dans ∈, la problématique du secret numérique et de la lecture est particulièrement exemplaire. L'organisation de ce recueil de poèmes ne se comprend que par rapport aux règles préétablies du jeu de GO ; J. Roubaud ne fait pas mystère de sa fascination pour cet ancien jeu japonais, exercice de stratégie plane où les pions se disposent selon des règles formelles strictes qui tiennent à la fois du jeu de dames et du jeu d'échecs. Le travail de ce système fini de règles est explicitement à l'œuvre dans ce volume. Il faut remarquer que c'est également au cadre métaphorique des règles d'un *jeu* — les échecs — que fait appel le *Cours de linguistique générale* pour souligner le caractère *fini* du système de la langue.

∈, dont la valeur symbolique indique donc l'appartenance dans la théorie des ensembles [a ∈ A] et que J. Roubaud nous demande de lire comme : « symbole de l'être au monde » s'élabore comme une pratique de macro-métrie dans la mesure où c'est la distribution générale du texte qui est mise en avant. Cette macro-métrie se déployant strictement selon des règles du jeu de *GO*, pour le lecteur « non-initié » à ce jeu, l'auteur a soin de faire précéder la lecture d'un « Mode d'emploi de ce livre ». Ce « hors-texte » est en fait un code exhaustif des modes de lecture, une indication ferme de la clôture des possibles, définissant les seules conditions d'approche qui permettent d'entrer dans la systématique du texte.

> Ce livre se compose, en principe, de 361 textes, qui sont les 180 pions blancs et les 181 pions noirs d'un jeu de GO [...]. Les textes, ou pions, appartiennent aux variétés suivantes : sonnets, sonnets courts, sonnets interrompus [...]. Les pions entretiennent entre eux différents rapports

---

(6) ∈, Paris : Gallimard, 1967.
Mono No Aware, Paris : Gallimard, 1970.
Trente et un au cube, Paris : Gallimard, 1973.
La Vieillesse d'Alexandre, Paris : Maspero, 1978.
La Belle Hortense, Paris : Ramsay, 1985.
Bien que ce dernier ouvrage soit un « roman », sa structure doit aussi beaucoup au principe poétique du « chiffre », au point même qu'un critique écrit : « Plus encore que Queneau, Roubaud *chiffre* son intrigue, et c'est cela qui retient l'attention, la suscite peut-être au-delà de ce qui est licite ». (François Dumont, *Libération*, 7 mai 1985).

de signification, de succession ou de position. Ce sont certains de ces rapports (ou absence de rapports) que nous proposons au lecteur selon quatre modes de lecture explicités aux numéros suivants :

1. Selon le premier mode de lecture, des groupements de pions, d'importance inégale peuvent être isolés [...].

2. La deuxième 'lecture' est celle qui détermine la répartition en paragraphes du présent livre. Les groupements [...] s'insèrent dans un développement qu'explicite la table I de la page 132 [il n'y a pas de table à cette page].

3. Le troisième mode de lecture suit le déroulement d'une partie de GO, reproduite à l'Appendice [...].

4. On peut enfin, sans tenir compte de ce qui précède, se contenter de lire ou d'observer isolément chaque texte [...], (p. 7-9).

La surface quadrillée suivante :

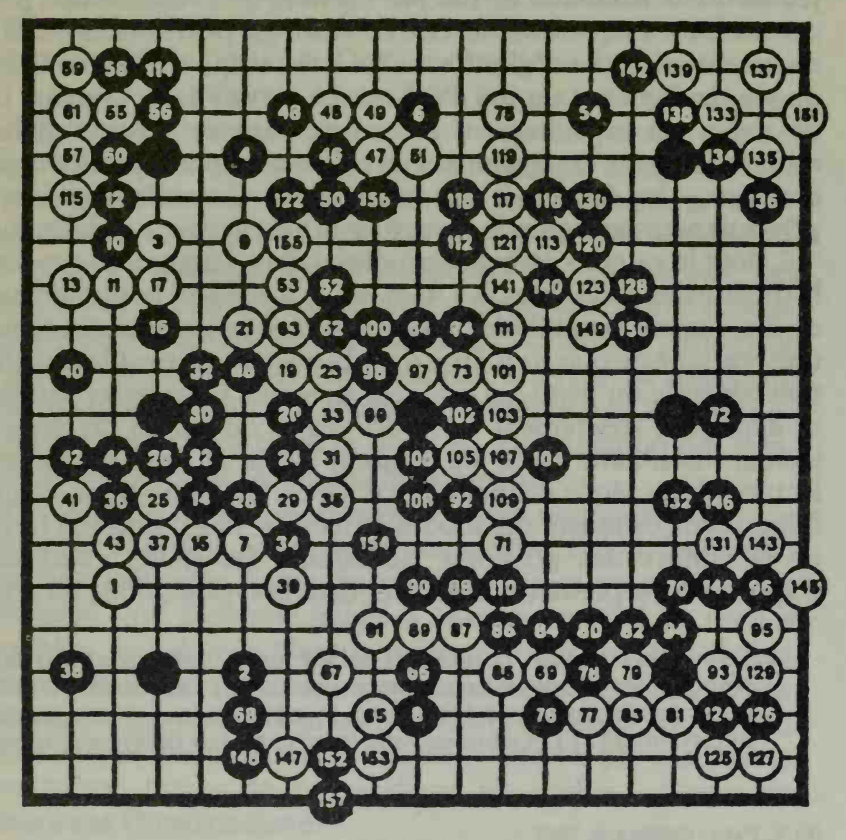


FIGURE 3
Jacques Roubaud, « Partie de GO »,
∈, 1967

correspond à la troisième lecture et constitue la représentation numérico-spatiale du livre figuré comme table de *GO*. Ensemble abstrait que viennent remplir les modules de l'ensemble-texte :

sonnets, sonnets courts, etc. Le principe correspond exactement à ce que la linguistique générative, intrinséquement déductive, désigne comme le « mapping », la mise en place, le « cartage » des constituants linguistiques à partir d'un modèle de dérivation abstrait. Dans l'Appendice, le « mapping » est renforcé par le déploiement, coup par coup, de la stratégie distributionnelle. Comme le montre la table ci-dessous, à l'ordre successif des coups correspond la page où se trouve le poème à « jouer » à ce point de la lecture ordonnée. Ainsi, le premier poème à lire se trouve page 116, c'est un pion blanc ; le deuxième se trouve page 109 et c'est un pion noir, etc. Notre lecture est constamment accompagnée par un ordre numérique sous-jacent qui non seulement règle la succession des poèmes mais détermine leur regroupement en « constellation » par projection sur la grille.

numéro du coup dans la partie	page	numéro du coup dans la partie	page
1	116	29	85
2	109	30	66
3	133	31	61
4	110	32	77
5	58	33	61
6	116	34	43
7	58	35	52
8	76	36	53

Les modes de lecture 1 et 2 recouvrent une lecture empirique dans laquelle chaque élément est évalué sous le rapport de sa réalisation. C'est sa *nature* — au sens mathématique — qui s'impose et il ne faut pas manquer de remarquer ici, la « feinte », le trompe-l'œil dispositionnel qui distrait le caractère implacable de l'ordre numérique ; J. Roubaud nous conseille de nous reporter à « la table I de la page 132 » ; on cherche en vain cette table à cet endroit. Seul un relevé empirique, page par page, permet de reconstituer ces sous-ensembles que sont les poèmes pions noirs et les poèmes pions blancs d'après le petit cercle blanc ou noir qui distingue chacun d'entre eux.

Cette feinte, qui détourne de l'addition des petits modules qui composent l'ensemble, renforce l'insistance de la disposition globale ; son importance étant encore confirmée au plan sémantique par la désignation des regroupements de ces petits modules sous le nom de « paragraphes » (« La deuxième lecture est celle qui détermine la répartition en paragraphes du présent livre »). Dans l'un de ses travaux théoriques, J. Roubaud voit ∈ comme « un sonnet de sonnets » ; ce qui implique bien que le regroupement des 180 pièces blanches et des 181 pièces noires est moins important qu'une autre organisation sub-liminale déterminée , celle-là, par

la structure globale du texte et non par l'addition pièce à pièce d'unités minimales équivalentes.

Jusqu'à présent, le principe et la méthode sont clairs ; le montage d'∈ implique la manipulation du volume devenu livre-objet. Le matériel est donné dans le désordre ; seul un patient travail de remise en forme selon les normes numériques permet de restituer à l'ouvrage son intégrité. Ce n'est qu'en suivant la *partie* (jeu) que nous pouvons retrouver le *tout*. Si nous lisons ce recueil d'une manière habituelle, page après page, sans tenir compte du cadre numérique, c'est la systématique du recueil, les relations impliquées, qui nous échappent. Le matériel verbal n'est pas lui-même soumis à traitement ; ce que le cadre numérique établit, c'est la rencontre d'éléments verbaux à l'intérieur du système habituel de la langue. Les collocations et les corrélations de sens sont imposées par le système numérique *sur* lequel s'organise le recueil.

Intervient alors le mode de lecture 4 — faites ce que vous voudrez —, où l'on reconnaît l'invitation à la dérive stochastique. Cette suggestion n'est pas sans faire problème ; doit-on estimer qu'il puisse exister une instance selon laquelle la concaténation systématique du texte laisse échapper certains éléments et donc que certains composants du système ne seraient pas marqués par la nécessité du tout ? En un mot, qu'il existerait un accroc à la combinatoire du texte ?

Si tel était le cas, on retrouverait là une conception du texte comme formel incomplet assez proche à la définition qu'en donne Julia Kristeva dans *Semiotiké* :

> Si tout [langage] est une linéarité, c'est-à-dire un système concaténé formalisable par la logique des propositions et, comme tel, pose une loi rhétorique qui est déjà un interdit à ne pas transgresser, le texte a besoin de cette ligne pour s'en *absenter* ; pour s'y glisser, suivre son mouvement, la résorber et prendre soudain un fil vertical par où il se déploie dans un ailleurs multiplié. (p. 343).

En termes réduits au grain de la métaphore : « un texte, texture, c'est fait pour se défiler ». Drôle de trame...

Une étude précise d'∈ convainc qu'il y a définitivement un flottement de la part de J. Roubaud vis-à-vis de cet aspect de la question. Inévitablement, cela accrédite l'idée selon laquelle le formel est ramené au statut de structure superficielle incapable de rendre compte de l'ensemble de la combinatoire.

Sans pousser l'étude dans toutes ses implications qu'il me soit permis de suggérer ici que le modèle même de systématisation retenu — le jeu de GO — favorise l'idée d'une perte, d'un résidu irrécupérable. Page 76, apparaît le principe du *KO* [K/O] défini

comme « porte où s'engouffreraient tous les pions ». Cette interférence du *KO* vient troubler le rapport de la *partie* (homonymie : *partie de GO*) au *tout*. S'il existe un coup durant lequel tous les pions-poèmes peuvent disparaître à la fois sans qu'il y ait ordonnance-distribution c'est que le numérique ne se suffit pas à son ordre. La clôture se donne pour illusion. Le jeu clos, enfermé dans ses règles et son espace quadrillé — « les murailles » — est dépassé par son principe même, le langage : « et elle qui fuyait d'un mot... ».

Le postulat d'épuisement qui se marque dans l'ordre numérique puisque, selon le rapport du coup à la page, la dernière page correspond au dernier coup, ce postulat d'épuisement ne semble pas vraiment s'appliquer au langage qui s'échappe. Lu au ras du sens, le poème intitulé : « O glib, o liebe... » confirme cette fuite *drastique* du langage. La dernière phrase d'∈, dépourvue de ponctuation finale, n'affirme-t-elle pas également : « Cette partie [jeu] n'est pas terminée » ?

De plus, si l'on consulte la représentation spatiale de la partie de *GO*, on ne peut manquer de s'apercevoir que préalablement à toute entame, un certain nombre de pions noirs — indiqués sur le schéma sans référence numérique — ont été placés sur le damier et ne participent pas à la dynamique propre de la distribution des pions-poèmes.

Finalement, si le système du texte repose sur une structuration en sonnets, le nombre canonique est *12* (mesure de l'alexandrin). Or, l'autre référence numérique donnée : *361* est indivisible par *12* ; mais *180* et *360* le sont ; ce système numérique produit donc *un* de reste. C'est ce supplément d'une unité, nécessaire au processus du jeu pour assurer la possibilité de contournement d'un adversaire par l'autre, qui vient apparemment contrarier la suture de la combinatoire du texte avec son système de référence.

Cette acceptation d'une perte dans le texte comme combinatoire suscite la critique faite par Henri Meschonnic à l'égard du travail de J. Roubaud dans l'article intitulé : « Fragment d'une critique du rythme » :

> Traiter les formes comme des nombres, c'est en éliminer le sens ; les aspects sémantiques ne sont pas abordés, la signification est abandonnée au bon plaisir de chaque lecteur, en restant extérieure à toute préoccupation de structure. La volonté théorique, l'allure mathématique couvrent pourtant une confusion caractéristique [...] entre sémantique et psychologie, répétant l'une pour l'autre [...]. Il s'ensuit un certain vague et derrière le théorique, un nouvel empirisme (7).

---

(7) Henri Meschonnic, « Fragment d'une critique du rythme », in *Langue Française* 23, 1974, p. 17.

Dix années séparent ∈ de *La Vieillesse d'Alexandre* et à lire ce texte théorique de J. Roubaud (et, comme nous allons le voir, à étudier *31 au cube*), on se rend bien compte que la critique formulée en 1973 par H. Meschonnic semble avoir été prise en considération car, indéniablement, J. Roubaud a apuré les principes d'engendrement et les contraintes d'organisation.

Dans *La vieillesse d'Alexandre*, il écrit :

> Une forme critique assez extrême consiste à considérer que tout l'échafaudage de la poésie traditionnelle n'est qu'un vêtement d'habitude. Il suffisait de s'en *abstraire* et cela était possible sans dommage. Aussitôt, dès cet allègement on accédait à un état libre [...]. La langue, telle une danseuse, évoluait sans entrave, révélant ses rythmes profonds. Tel est le point de vue, par excellence un point de *vue formel limité*, puisque appuyé sur une dénégation et un refoulement, une *répression du formel*, qu'avec son enthousiasme et sa naïveté coutumière soutient Julia Kristeva. (p. 12).

Donc, plus de place pour le « fil vertical » par où le texte s'abstrait, se « défile » de sa concaténation.

Sous bien des aspects, donc, *31 au cube* publié en 1974, diffère d'∈ ∈ ne s'affirmait ni prose ni poésie ; seule une association lexicologique — le hors-texte y parle de sonnet, vers, etc. — permettait dans un premier temps de le considérer comme un recueil de poèmes. *31 au cube* porte comme sous-titre « poésie » ; de plus, dans *31 au cube*, pas de hors-texte prescriptif ; seul le titre peut être considéré comme l'élément régulateur. C'est bien lui qui ouvre et clôture ce texte dont la combinatoire s'inscrit dans les limites numériques de son énoncé. Ce titre constitue *l'arcature numérique*, le principe théorique qui organise le texte et distribue l'écriture ; en tant que tel, il en constitue la *qualité* et donne ainsi à la combinatoire sa *valeur* et partant, son sens.

Que manifeste d'emblée le titre ? ∈, titre du précédent ouvrage, était un symbole mathématique ; *31 au cube* aurait pu s'écrire sous forme numérique (31^3), or il s'écrit *TRENTE ET UN AU CUBE*. L'énoncé exerce donc la conversion d'un ordre numérique à un ordre alphabétique, le passage d'une symbolique à une autre. Sans perte. Petit jeu signifiant, à relever également : en mathématiques, *31 au cube* est l'inscription d'un volume, et peut donc se lire : « Ceci est un volume », entendons : « Ceci est un livre ».

Si le titre joue son rôle de signal liminaire, il convient maintenant de s'interroger sur les principes théoriques qui fondent ce type de texte-montage en un ensemble immanent auto-constitué et fini et de (dé)montrer comment dans ce cas précis la formule

« 31 au cube » est bien la fourche numérique qui assujettit le texte *et* ses « rythmes profonds » à son inéluctable combinatoire. Voici comment dans *La Vieillesse d'Alexandre.*

J. Roubaud envisage la problématique du nombre :

> Le rôle du nombre est d'établir un système de règles abstrait pour combattre le hasard et le souvenir, pour chercher dans une structure à la fois très contraignante et très riche en relations formelles, un approfondissement de la grammaire du poème (p. 16).

Comme le rappelle le terme «grammaire » dans cette citation, j'ai déjà signalé que le travail poético-théorique de l'auteur devait beaucoup aux mots d'ordre de la lingusitique générative transformationnelle ; par principe, la théorie générative est *déductive* ; elle institue un ensemble fini de règles qui sont susceptibles d'engendrer — *énumérer* est le terme propre — l'ensemble des phrases grammaticales d'une langue : c'est le principe de la « créativité à l'intérieur des règles » ; ces règles épuisent la langue. Deux couples de concepts sont opératoires : — dans le premier couple, on distingue la *compétence* qui est constituée de cet ensemble fini de règles et son opposé, la *performance,* qui prend en compte les phrases effectivement itérées ; — dans le second couple, on oppose la *structure profonde* qui comprend toutes les phrases de base — non transformées — et la *structure de surface* qui rassemble les phrases réalisées, qu'elles aient été transformées par certaines règles contenues dans la *compétence* ou non. En essence, la théorie générative ne supporte pas la perte ; ou bien la phrase proposée est grammaticale, c'est-à-dire conforme à l'une des règles de la *compétence,* ou elle n'est pas grammaticale et donc n'appartient pas à la langue. Le processus déductif (le fait doit correspondre à la loi) nécessite la clôture du système. De même, en retour, le fait confirme la loi. Linguistiquement parlant, la phonologie et la sémantique, qui sont des composants secondaires du système génératif, sont également liées par ces contraintes qui portent par définition sur la syntaxe. Les principes théoriques de la linguistique générative *et* les principes de construction de *31 au cube* sont interactifs. Dans *31 au cube,* 31 joue le rôle de la *compétence.* C'est-à-dire que l'ordre numérique s'impose et de manière absolument nette dans l'ensemble de la combinatoire.

Une analyse précise ne manque pas de faire ressortir les grandes lignes de cette relation privilégiée. Tout commence avec cet énoncé central : *au cube.* Décomposé mathématiquement, cela revient à 31 x 31 x 31 ; nous devrions donc retrouver, au niveau de la *macro-métrie,* 3 instances dans lesquelles 31 joue le rôle de dispositif ; effectivement, il y a 31 poèmes occupant

chacun une page ; chaque poème est composé de 31 *lignes* et chaque ligne peut être décomptée en 31 *positions métriques.* Ici, je n'utilise ni le terme « pied » ni celui de « syllabe » parce que dans la théorie de J. Roubaud comme dans celle du *polyrythme abstrait* de Jean-Claude Milner, le pied et la syllabe sont des données empiriques tandis que la notion de *position métrique* fait corps avec le processus déductif ; on impose un système du mètre et tous les vers (ou lignes) doivent s'y conformer.

```
       5       7        5       7        7

    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
 5  xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx

    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
 7  xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx

    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
 5  xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx

    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
 7  xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx

    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
 7  xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
    xxxxx  xxxxxxx  xxxxx  xxxxxxx  xxxxxxx
```

FIGURE 4
Jacques Roubaud, *31 au cube,*
Paris : Gallimard, 1973

Pour résumer, donc, dans le système d'organisation, *31* est l'élément logarithmique de base. Mais pourquoi *31*? Par nature, 31 est un nombre entier, donc indivisible ; il peut cependant être décomposée en répétition ; dans le cas de *31 au cube,* le compte donne 5-7-5-7-7. Comment arrive-t-on à cette décomposition ? Nécessairement parce qu'elle fait système. Mais deux procédures, l'intertexte et les contraintes internes servent à l'établir. Dans son article de *Critique* consacré à J. Roubaud, Jacqueline Guéron, autre membre du groupe *Change,* qualifie *31 au cube* de « tanka des tankas ». Le « tanka » est un type de poème japonais fondé sur la métrique irrégulière et impaire 5-7-5-7-7. Il y a là un rapport d'interprétant entre les deux types de texte. D'un autre côté, la

répartition fait système dans le texte lui-même puisque la distribution des 31 lignes de chaque poème se fait sous la forme de 5 paragraphes de 5-7-5-7-7 lignes chacun ; de même, chaque ligne est partagée en 5 blocs contenant successivement 5-7-5-7-7 positions métriques. Cette homographie du plan vertical et du plan horizontal donne aux pages l'aspect très particulier que l'on peut constater en considérant le schéma joint (*cf.* Figure 4).

Puisque j'ai maintenant établi l'essentiel des éléments numériques marquant le dispositif *macro-métrique* du texte, pour terminer, je voudrais amorcer quelques remarques portant sur l'aspect *micro-métrique* des contraintes numériques ; ces remarques visant à montrer comment la combinatoire mathématique intègre le sémantique et en rend compte.

J'ai indiqué que la critique de H. Meschonnic tenait au fait que, selon lui, les contraintes de sélection et de disposition à « allure mathématique » ne prenaient pas *en compte* la dimension sémantique. En rappelant les propositions avancées par Martinet à propos de la double articulation, j'avais également montré que la procédure de découpage en tant que telle était au cœur même du principe d'établissement du sens. C'est exactement le principe de fonctionnement auquel le lecteur est confronté ici, à condition d'envisager la production du composant sémantique comme un aller-retour entre la structure profonde et la structure de surface, conformément aux contraintes attachées à la transformation numérique. Pour cela, il suffit de considérer 31 (dans ses sous-constituants : 5,7) comme une machine transformationnelle (au sens abstrait indiqué précédemment) dont l'activation affecte certains éléments de la ligne réalisée (déclenchant déplacement, suppression, addition, substitution). Dès lors, *31* contrôle l'investissement sémique de la nouvelle séquence, le champ structural de l'élément (le sens), alors que dans la perspective générative de J. Roubaud, c'est l'ensemble de la séquence qui se trouve transformé (la signifiance).

L'extrait proposé en vue d'analyse se compose d'un certain nombre de lignes affectées de leur découpage ; j'ai retenu plus particulièrement quatre lignes répétées qui appartiennent aux poèmes 1 et 31. Cette répétition énonciative renforce l'aspect clos du texte comme si *31 au cube* était mis entre parenthèses, les parenthèses s'établissant dans le retour systématique de ces lignes ayant sémantiquement à voir avec le principe ordonnateur du texte.

Soit le segment *je détiens million* qui apparaît quatre fois dans l'extrait choisi ; chaque ligne se distribuant selon l'ordre métrique 5-7-5-7-7, en fonction de son emplacement sur la ligne, le segment

s'organise conformément à un système numéral fondé sur 5 ou 7 positions métriques :

	5	7
	(—)	
Poème 1, ligne 1	JE/DE/TIENS/MI/LLION/DE//	
ligne 29	je/dé/tiens/mi/llion/de//	
Poème 31, ligne 18	je/dé/tiens/mi/llion//	
ligne 29		//je/dé/tiens/mi/llion/de/sy//

Puisque les segments *je détiens millions de* (poème 1) et *je détiens million* (poème 31) apparaissent tous deux dans une position métrique de base 5, on pourrait conclure à la difformité du modèle ; en fait, cette divergence apparente n'est qu'une illusion empirique. Le [ə] sourd de *je* (poème 1) n'est pas destiné à être réalisé ; c'est une position métrique vide et il en résulte, au plan sémique, la disparition de *je/JE* (8).

(—) / dé / tiens / mi / llion / de //
0 1 2 3 4 5

A l'inverse, dans le poème 31, *je* occupe une position métrique pleine, aussi bien dans le système à base 7 qu'à base 5.

5 //je / dé / tiens / mi / llion //
1 2 3 4 5

7 //je / dé / tiens / mi / llion / de / sy //
1 2 3 4 5 6 7

Il en résulte que si dans le premier poème *je* disparaît devant *toi (syllabes comptées pour toi)* tous deux sont des présences métriques pleines dans le dernier poème. En soi, la réalisation phoné-

(8) Bien que le système particulier de *31 au cube* demande cette suppression du [ə] sourd, il se trouve que cette nécessité topique rejoint une préoccupation fondamentale de la poétique de Roubaud. Dans « Mètre et vers », il indique que chez Chaucer les positions métriques initiales d'un vers peuvent être vides (« headless lines », p. 369) et dans la conclusion de *La Vieillesse d'Alexandre*, il décrit les propriétés particulières du [ə] sourd dans la poésie française : « Si le mètre était plus que nombre et rime, il était rythme dans la langue au moyen d'un élément, infime et essentiel, sur lequel reposait tout l'échafaudage, toute la tension de la poésie : le *e muet* » (p. 200). Il en résulte que plus encore que dans tout autre cas de synalèphe (diérèse et synérèse) le [ə] sourd est conçu dans le vers comme l'élément optionnel par excellence. Sa réalisation ne dépend pas des règles phonologiques surfacielles mais bien du modèle rythmique abstrait gouvernant les positions métriques : « le *e muet* [...] supportait pratiquement seul le poids de la contradiction mètre/rythme dans le vers. Retiré du vers, celui-ci, comme *monument rythmique*, s'effondre. En même temps, la boussole rythmique de l'écriture, qui cesse d'indiquer le vers comme pôle, s'affole » (p. 201).

tique d'un [ə] sourd dans le premier poème n'a pas d'incidence sur le système poétique du texte. En revanche, ce qui importe sémantiquement, c'est que dans le premier poème la réalisation de surface soit conforme à la règle inscrite dans la compétence poétique. Là seulement, la séquence phonologique se conforme au modèle métrique abstrait, que sa base soit 5 ou 7.

C'est également l'ordre numérique qui, au niveau supra-segmental, programme le rétablissement de *je*. En français, l'accent tonique le plus important est toujours placé sur la dernière syllabe d'un groupe rythmique ; puisque dans le système poétique auquel nous avons affaire les syllabes sont remplacées par les *positions métriques*, il convient d'imposer l'accentuation qui accompagne tout énoncé sur la dernière position métrique du segment considéré. Dans le premier poème l'accent renforce *toi* :

```
                                                  \
poème 1, ligne  1 // sy / lla / bes / comp / tées / pour / toi //
                     1    2     3     4      5      6     7

                                                \
          ligne 29 // sy / lla / bes / pla / cées / pour / toi //
                      1    2     3    4     5      6     7
```

L'accent secondaire, en français, est généralement placé sur la syllabe initiale du premier mot d'un groupe rythmique ; ici, ce sera donc sur la première position métrique. Dans le premier poème, il y a soulignement de *dé-*, un préfixe privatif (ce qui, au plan sémique, renforce la disparition de *je*) alors que dans le dernier poème cet accent redonne à *je* et à *toi* une valeur équivalente :

```
Poème 31, ligne 18

  |                             |
//je/dé/tiens/mi/llion...//...//toi/pas/et/tour/des///
  1  2   3    4  5              1   2   3   4    5

ligne 29

  |                                      |
//je/dé/tiens/mi/llion/de/sy//...//toi/qui/dorment/ou/me/ré/pondent//
  1  2   3    4   5    6  7        1   2     3      4  5  6   7
```

Il ne s'agit pas ici de règles simulées, chargées seulement de rendre compte d'un énoncé qu'elles ne gouvernent pas ; elles sont tout uniment idoines dans la mesure où elles s'identifient très exactement avec le texte qu'elles produisent et qui, en retour, les révèle : preuve que ce même système de renforcement fondé sur la distribution numérique réglée par 31 (et ses sous-multiples)

n'épargne aucune partie du texte. On pourrait déchiffrer avec la même clef le jeu des morphèmes *dé-* (*détiens, désordre*, etc.) pris comme analogon de *séparation* et *ré-* (*réponse, répondre*, etc.) pris comme analogon de *réunion*. Tous deux s'inscrivent dans l'hyper-relation *je / toi* qui circule thématiquement dans l'ensemble du texte et trace sa signifiance dans les brisées du matériel linguistique réarrangé par les règles numériques dont 31 est la matrice (« la réponse est là prise dans le mouvement »). L'isotopie thématique est également présente au niveau sémantique, par exemple dans ces deux segments : *mouvement contraire* (séparation), *mouvement d'ensemble* (réunion).

Il en va de même pour la séquence de discours répétée trouvée dans le poème 1.

Poème 1

ligne 29 cela est vrai ma réponse n'est qu'une fuite je détiens million de
[syllabes placées pour toi qui dorment ou me répandent
ligne 30 fond de neige et nombres je puise selon mes lignes des chaînes
[plausibles qui vont leur chemin dans l'ordre de mes contraintes pourtant
ligne 31 j'ai répondu la répone est là prise dans le mouvement contraire :
[désordre sûr, véridique à travers la voix battante

Dans le poème 31, la même séquence est itérée à plein, sans vide ; ce que mimétise la concaténation graphique dépourvue de blancs ; cet aspect efface la partition métrique pourtant respectée dans la structure sous-jacente.

Poème 31

ligne 29 je ne vois pas la moindre lueur démontrable cela est ma vrai
[réponse n'est qu'une fuite je détiens million de syl-
ligne 30 labe placées pour toi qui dorment ou me répandent je puise selon
[mes lignes des chaînes plausibles sous mes contraintes
ligne 31 pourtant j'ai répondu la réponse est là prise dans le mouvement
[d'ensemble : désordre clair derrière la voix battante

Conformément à la théorie générative qui stipule que la structure *un article est terminé par une conclusion* est l'équivalent de *une conclusion termine un article*, les variations lexicales que l'on peut constater dans le poème 1 sont seulement des variantes combinatoires de la concaténation proposée dans les dernières lignes du poème 31. Seule, la compétence numérique s'avère transsegmentale, énumérant les constituants selon la distribution 5-7-5-7-7. Sous l'apparent désordre des éléments verbaux court une viabilité numérique qui règle très exactement leur ordre d'occurrence dans l'énoncé.

Dans *La Vieillesse d'Alexandre*, J. Roubaud s'étonne de la faiblesse de certains travaux consacrés à la poésie :

On remarquera que la plupart des lectures « linguistiques » ou « sémio-

tiques » les plus sophistiquées (celles de Jakobson, par exemple, pour ne prendre qu'un exemple prestigieux) font preuve d'une *surdité métrique* allègre ; n'ont littéralement rien à dire sur cet aspect des textes poétiques qui sont pourtant leur terrain de prédilection ; sont conduites exactement comme si cet aspect des choses était tellement secondaire, évident et transparent qu'il n'était même pas nécessaire de dire pourquoi on n'en dirait rien (p. 11).

Comme le prouve cette étude du montage poétique de type « chiffre », une analyse détaillée de l'arcature métrique qui donne au texte sa forme réalisée, découvre sous l'apparente non nécessité de surface, les principes organisationnels du nombre et du rythme qui gouvernent l'unité et la systématique de l'ensemble.

La poésie de J. Roubaud peut donc être considérée comme le modèle de cette nouvelle écriture poétique qui dépouille la poésie de son apparat traditionnel pour forcer, en sous-main, l'emprise des principes qui la fondent ; son travail, par la pratique qui s'y déploie, conforte et réalise l'hypothèse formaliste selon laquelle un texte est avant tout un système fini et fonctionnellement autonome, gouverné par des lois sous-jacentes propres toujours susceptibles d'être identifiées et réécrites.

La réfraction

Débris
Fragments
Hasards
« Horribles ».

F. Nietzsche

Sous ce terme, c'est à la fois l'« effraction » — le fait de briser les cadres historiques du poème classique organisé selon un corps de règles formelles strictes — et la « réfraction » — en tant que reflet, retour dévié, altéré et en quelque sorte parodique de ce poème classique — que je retiens.

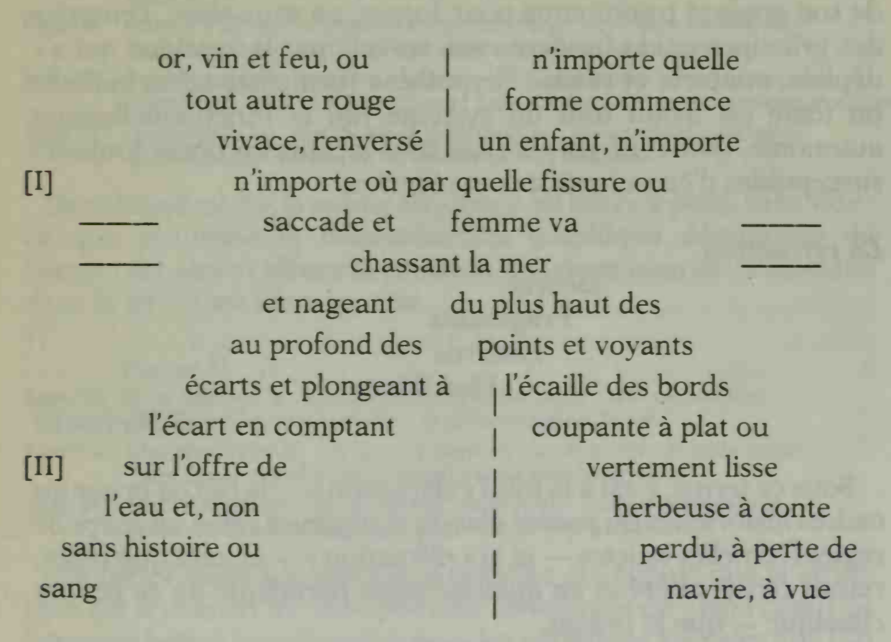
La catégorie regroupe ces textes qui refusent la massivité de la page — assimilée à la prose — et jouent sur la disposition manifeste pour accumuler un supplément de sens.

Sans être figural — au sens pictural — comme le type « onomatopée de forme », sans être distribué numériquement comme le type « chiffre », le poème de type « réfraction » joue sur la répartition spatiale pour instituer et constituer la valeur de sens. Mais, contrairement au poème classique où la disposition est le sous-produit de l'encodage formel, dans ce type, c'est la disposition qui impose son formalisme. Le code organisationnel n'étant plus lié à un formalisme universel surdéterminant, il apparaît

comme le procédé variable et immanent d'une œuvre combinatoire.

Le mouvement, l'espace, le signe, l'emportent sur la chaîne syntaxique. Celle-ci se fragmente au gré de la lecture et établit des segments chargés d'une autonomie provisoire. La continuité présente dans le texte pour le lecteur n'impose pas le côté « organique » du verbal. Tout se joue dans une géométrie à construire, faite de ruptures sèches, de lignes brisées et de continuité ou de contiguïté apparente.

De nombreux poèmes de Denis Roche, Jean-Pierre Faye entrent dans cette catégorie. A titre d'illustration j'ai choisi le texte « Le change 21 » de Jean-Pierre Faye (Figure 5) :



[A] [B]

or, vin et feu, ou | n'importe quelle
tout autre rouge | forme commence
vivace, renversé | un enfant, n'importe
[I] n'importe où par quelle fissure ou
—— saccade et femme va ——
—— chassant la mer ——
et nageant du plus haut des
au profond des points et voyants
écarts et plongeant à | l'écaille des bords
l'écart en comptant | coupante à plat ou
[II] sur l'offre de | vertement lisse
l'eau et, non | herbeuse à conte
sans histoire ou | perdu, à perte de
sang | navire, à vue

FIGURE 5
Jean-Pierre Faye, « Change 21 », *Change* 1,
Paris : Seuil, 1968

Dans sa saisie iconographique, le texte se présente comme la lettre *X*; ou, plus abstraitement, d'après la théorie de Brès sur la forme des lettres, comme deux triangles obtus verticaux, symétriques, réunis par leur sommet ; ici, le sommet commun est constitué par la séquence « chassant la mer ». Cette séquence est le point de rencontre entre les textes espacés verticalement — et, comme je le montrerai, horizontalement. La verticalité du triangle textuel de gauche est imposé par la présence, au plan de la ligne,

par un blanc ; cet espace laissé vacant dans le champ horizontal — direction habituelle de la lecture — suggère et renforce l'impossibilité de lire *comme d'habitude* ; l'autre mouvement de lecture — la succession verticale des lignes — implique, au moment de la rencontre du blanc, le passage à la ligne inférieure ; on lit donc : « or, vin et feu, ou/ tout autre rouge/ vivace, renversé/ », etc.

Progressivement, le blanc de la fissure se réduit pour préparer la semi-réunion de la quatrième ligne. Sur cette dernière, l'effet de rapprochement spatial est renforcé au plan syntaxique par la proximité de « n'importe où », avec un travail de chiasme dans la suite « n'importe... qu'elle », structure déjà présente sous forme unie dans la première ligne du triangle de droite. Cette esquisse de liens entre les deux parties se trouvant renforcée par la répétition « où/ou ».

De même, la figure du *X* installe deux triangles horizontaux, eux aussi réunis par la suite « chassant la mer ». Une lecture précise ne peut manquer de relever que le montage qui partage le texte en triangles verticaux (A,B) et en triangles horizontaux (I,II) permet une systématique oppositionnelle qui active les qualités poétiques de l'enchevêtrement des codes.

La thématique installe en I un ensemble Abstrait/Matière marqué au plan morphologique (absence de déterminant) et sémantique (éléments fondamentaux). Cet ensemble se distingue de II, organisé en un ensemble Concret/Forme également marqué morphologiquement (déterminants) et sémantiquement (« forme », « enfant », « fissure », « écailles », « bords », etc.). Néanmoins, il y a des points nodaux de relation qui lient IA à IB et IIA à IIB. Dans IA les noms sont *in*déterminés, dans IB ils sont *in*définis, l'élément « n'importe » apparaissant dans les deux séries. De même IIA et IIB manifestent tous deux un mélange de détermination définie et indéfinie (IIA : « *des* écarts », « à *l*'écart » ; IIB : « *des* points », « l'écaille »). A propos du jeu de la détermination (qui détermine l'actualisation ou non d'un substantif), notons qu'un axe IA/IIB vient créer un nouveau rapport dans la figure puisque ces deux parties manifestent, quantitativement, un manque de détermination.

Le montage organise un réseau similaire d'oppositions et de corrélations dans le matériel phonique puisque les échos sonores se systématisent de plan horizontal à plan vertical. IA est caractérisée par les sons [ɔR] et [u] mais [ɔR] appartient également à IB : « n'imp*or*te », « f*or*me » et à IIB : « b*or*ds ». IB se caractérise par les sons [ɔR], [ɛ̃], [ã], mais ceux-ci apparaissent également avec une fréquence moindre (non systématique) dans IIB : « coup*ante* », « vertem*ent* », « voy*ant* », « p*oint* ». IIB, en tant que tel, est caractérisé par [õ] et [ɛR] mais on trouve une occurrence de [eka]

(« *éca*ille ») qui fait écho à la systématique de IIA : « *éca*rts », « *éca*rt ». Dans cette dernière partie, le son [ã] est constitutif : « nag*eant* », « plonge*ant* », « compt*ant* », « *sans* », « s*ang* ». Du point de vue des exclusions, le code phonologique détermine donc des corrélations qui s'inscrivent sur les diagonales du *X* (Figure 6). La suite « chassant la mer » rassemble les deux sons [ã] et [ɛR] qui motivent les oppositions.

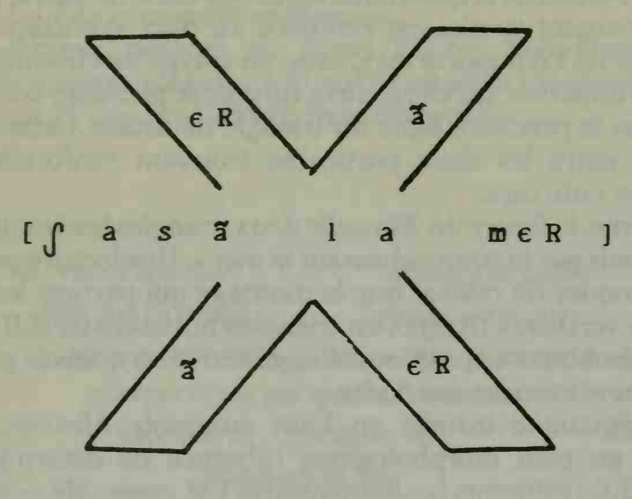


FIGURE 6

La syntaxe joue également un double rôle, étant à la fois séparatrice et intégratrice. A la dixième ligne, par exemple, on ne peut pas lire ensemble les deux parties, « coupante » étant au féminin et « écart » au masculin ; « écaille », à la neuvième ligne (IIB), s'établit comme le substantif de référence. De même, la partie A est caractérisée par la structure qu'introduit la conjonction de coordination « et » : vin *et* feu », « *et* chassant », « *et* nageant », « l'eau *et* » ; en face, B manifeste une systématique fondée sur la préposition « à » : « *à* plat », « *à* conte perdu », « à perte », « *à* vue ». On constate cependant *une* occurrence de l'élément fondamental d'une partie dans le système de l'autre.

Il est difficile de considérer que ces systématiques relevées par une lecture précise, sont le fruit du hasard. En fait, sous l'apparent désordre du montage, elles instituent un type de formalisme immanent qui donne au texte sa rigueur poétique. La constitution de la signifiance de ce poème où alternent la réunion et la fissure, la matière substantive et ses accidents dépend intégralement de la *géométrie spatiale* qui vient travailler la langue et établit ainsi les codes dans des réseaux spécifiques. Loin de faire éclater le texte, le montage assure sa densification.

L'unique ludique

Avec le type « réfraction », on voyait se manifester cette pratique post-mallarméenne de verticalité a-syntaxique qui constitue le caractère primordial de la poésie française contemporaine. Ce dernier type « l'unique ludique » n'a pour objet que d'accueillir le texte de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (9), que l'on peut tenir, à juste titre, pour une « curiosité », même s'il a une valeur fondatrice pour l'OuLiPo (10).

Corps morcelé, fragmenté, ce volume, sans pagination, est constitué de languettes de papier découpées sur lesquelles apparaît *une* ligne de texte. En manipulant ces découpages simultanés, le lecteur peut monter le texte qui lui convient en associant une languette avec une autre ; à partir des séquences données, il construit lui-même son propre poème. Seule la fragmentation verticale est inévitable puisqu'elle est imposée par la matérialité même du volume.

En tant qu'« objet », ce texte peut être considéré comme une extension du *collage* dadaïste et certains ont cru y voir une reprise du jeu surréaliste du cadavre exquis. Cependant, je l'ai retenu dans le cadre du montage parce que, comme je l'ai expliqué précédemment (11), du point de vue des principes, le collage se caractérise, à un niveau très superficiel, par la préservation explicite du caractère hétérogène de ses composants, alors que le montage vise à l'intégration des divers éléments combinatoires. Le collage exhibe le caractère fortuit des rencontres, même si, lorsque l'on considère son fonctionnement, sa « beauté » tient à un *après coup* de la nécessité.

Dans ce texte, l'importance de la disposition verticale détermine les conditions d'agression à l'égard de la langue instituée, puisque ce qui s'affirme c'est la non pertinence du syntaxique (et, partant, du sémantisme qui se donne simplement comme produit de la chaîne syntaxique dans la langue courante). En tant que montage, *Cent mille milliards de poèmes* se situe donc dans la zone limite de la lecture poétique, à la lisière où la lecture se fait écriture puisque les cadres établis du discours sont abolis. Le texte-montage est l'espace privé du lecteur et son organisation ne se constitue plus en code intrinsèque mais en simple artifice ludique par lequel le lecteur se prête au rôle d'auteur. Au désordre

---

(9) Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris : Gallimard, 1961.
(10) Voir, dans ce même ouvrage, l'essai intitulé « Partitions concertées ».
(11) Voir, dans ce même ouvrage, l'essai intitulé « DADA ne signifie rien ».

apparent de la signification, celui-ci substitue — en pratique — son ordre et ses codes de signifiance.

Dans *Figurations* (12), Michel Deguy déclare que la langue est affaire trop sérieuse pour être abandonnée aux linguistes. On pourrait lui retourner le compliment et estimer que la poésie est affaire trop sérieuse pour être laissée aux poètes. N'ai-je pas constaté, en effet, que ces quatre types de montage accordent une attention toute spéciale au verbal ? Celui-ci, constamment présent, affleure sous la forme d'une phrase ou d'un mot tronqué, morcelé, parodié. Deguy, lui-même, ne peut s'empêcher, dans *Figurations*, de définir la poésie comme le fait de « porter une langue à sa limite ». Qui plus est, il situe la poésie « dans la langue elle-même » ; la poésie est un *agir* de la langue ; c'est le médium jouant avec lui-même dans *l'impersonnalisation* « d'avant le JE soumis à cette parole qui passe à travers lui sous le nom ancien de la muse » (13) l'architecture spatiale est là pour déclencher le jeu formel en disposant les signaux de son intelligibilité.

Le travail de distribution spatiale qui impose au lecteur un cadastre de lieux-dits préparés dans le montage constitue le recours formel qui prend la place des contraintes traditionnelles du formalisme poétique. Là où la construction rigoureuse du poème classique instituait la rythmique de l'attendu et faisait valeur à la virtuosité à s'y soumettre ou à s'en abstraire, la poésie moderne a substitué une pratique de l'immanence rythmique enchâssée dans le montage même. Le poème « classique » se reconnaissait comme tel parce qu'il s'établissait *sur* une forme instituée ; maintenant, le fait pour un texte de se construire *dans* une forme individuée (figurative, numérique, géométrique) signale l'intentionalité de poésie.

Ce qui motive ces artifices spatiaux, c'est bien le désir de « porter la langue à sa limite » en lui restituant son caractère primordial de matériel. A la concaténation habituelle du discours s'en substitue une autre qui a pour effet de signaler, de surprendre le lecteur et de l'obliger à réévaluer la suite verbale dans la pleine signifiance des mots épars.

La poésie française traditionnelle était surchargée d'artifices formels : vers, rime, mètre, formes fixes, etc. Le vers apparaissait comme le squelette de cet appareillage formel ; lorsqu'il a disparu, l'identification de la poésie a été rendue plus difficile et l'on a

---

(12) Michel Deguy, « Figurations », in *Poèmes, 1960-1970*, Paris : Gallimard/Poésie, (1973).
(13) « Actes » in *op. cit* p. 48.

progressivement pris l'habitude de ne plus distinguer entre poésie et prose (14).

Dans ma présentation, j'ai tenté de répertorier un certain nombre de « dialectes » poétiques contemporains. Mais mon propos était plus ambitieux puisqu'il cherchait à montrer que, par-delà les différences de montage, demeuraient des constantes qui permettaient d'identifier cette difficile notion de poésie.

Je voudrais suggérer, à titre de conclusion, que la grille formelle de la poésie s'établissait juste comme l'enveloppe de convention pour deux principes : le rythme et *le* métrique. Seuls ces deux principes donnent à un certain type d'écriture que l'on peut désigner comme la poésie ses qualités propres : unité, systématisation, condensation.

Avec l'apparition du vers libre, c'est l'enveloppe qui a disparu mais les principes hantent encore certains textes. L'image du modèle isomorphe de poésie s'est estompée. La poésie ne réside plus dans la forme extérieure, elle s'est retranchée dans les principes et ceux-ci prennent une forme spécialement adaptée à l'écriture qu'ils gouvernent.

La citation-épigraphe de Louis Marin qui ouvrait cette présentation révèle ainsi ses propres limites. Par sa latitude, elle permet d'accueillir dans le cadre de la lecture des montages qui, autrement, se trouveraient abandonnés aux traitements auxquels sont soumis les arts plastiques ou les curiosités mathématiques, mais elle manque à saisir le travail de déchiffrement et de réécriture auquel invite l'apparat visuel et distributif.

Cette poésie moderne qui se présente comme une économie fermée et intégrée, réclame un lecteur tout prêt à entrer dans le labyrinthe de l'éxégèse. Puisque la poésie a été dépouillée de sa surcharge conventionnelle, il n'y a plus de modèle immédiat, il n'y a plus d'ostentation passe-partout de la poésie. La lecture doit être chaque fois neuve et chaque texte doit être évalué dans la spécificité surdéterminante de ses procédures et de la manipulation de sa langue.

---

(14) *Cf.* cette remarque de Michel Butor (*Obliques* 2, 1971) : « Aujourd'hui, il n'y a plus de genre ; nous faisons à présent de la littérature ou de l'écriture et il n'est plus ni utile ni légitime de distinguer tel mode ou tel autre à l'intérieur de cette activité qui englobe tous les anciens genres ».

progressivement pris l'habitude de ne plus distinguer entre poésie et prose (14).

Dans une précédente étude, j'ai tenté de réconcilier un certain nombre de « chapelles » poétiques contemporaines. Mais mon propos était plus ambitieux puisqu'il cherchait à montrer que, par-delà les différences de tendances, dégageraient des constantes qui permettraient d'identifier cette difficile notion de poésie.

Je voudrais suggérer, à titre de conclusion, que la mise en forme de la poésie s'établissait jadis comme l'enveloppe de convention pour deux principes : le rythme et la métrique. Seuls ces deux principes donnent à un « texte » un type d'écriture que l'on peut désigner comme la poésie et ses qualités propres, unité, spécialisation, condensation.

Avec l'apparition du vers libre, c'est l'enveloppe qui a disparu mais les principes hantent encore certains textes. L'image du modèle comme plus de poésie s'est estompée. La poésie ne réside plus dans la forme extérieure, elle s'est retranchée dans les principes et ceux-ci prennent une forme spécialement adaptée à l'écriture qu'ils gouvernent.

La citation-épigraphe de Louis Marin qui ouvrait cette présentation révèle ainsi ses propres limites. Par sa latitude, elle permet d'accueillir dans le cadre de la lecture des montages qui, autrement, se trouveraient abandonnés aux traitements auxquels sont soumis les arts plastiques ou les curiosités mathématiques, mais elle manque à saisir le travail de déchiffrement et de réécriture auquel invite l'appareil visuel et sémantique.

Cette poésie moderne qui se présente comme une économie formée et intégrée, réclame toujours tout autant d'efforts de la part de l'exégète. Puisque la poésie a été dépouillée de sa surcharge conventionnelle, il n'y a plus de modèle immédiat. Il n'y a plus d'ostentation passe-partout de la poésie. La poésie doit être chaque fois neuve, et chaque texte doit être évalué dans la spécificité, sur le terrain de ses procédures et de la pertinence de sa langue.

(14) Cf. cette remarque de Michel Butor (Colloque 2, 1971) : « Aujourd'hui il n'y a plus [illegible] qui englobe tous les anciens genres ».

PARTITIONS CONCERTÉES : SUR L'OULIPO

A la suite d'une conférence que j'avais donnée sur les pratiques numériques chez J. Roubaud et dans laquelle j'avais parlé du *jeu* formel oulipien, Gérard Gentte est intervenu pour remarquer qu'à ses yeux, s'il y avait *jeu*, « c'était un jeu bien triste ».

En souvenir de cet épisode, et pour répondre de manière quelque peu apocryphe à G. Genette, j'avais songé donner à cet essai le titre « La tristesse d'Oulipo ». Toutefois, comme on aurait pu le lire au pied de la lettre, j'ai préféré « Partitions concertées : sur l'Oulipo », un titre technique, aseptisé, d'une neutralité toute académique, mais qui a le mérite de ne pas sacrifier l'importance de l'enjeu théorique sous le jeu de mots facile tout en imposant la valeur de syllepse du terme « partition ».

Néanmoins, lorsque l'on s'interroge sur la *pratique* oulipienne et ses retombées dans le milieu intellectuel français (le travail créatif des « néo-peréquiens », la manifestation des « Immatériaux » (1), etc.), la réaction négative de G. Genette ne peut être totalement ignorée ou négligée. Non seulement parce que, en tant que chef de file d'un certain type de réflexion sur la poétique (universitaire), il dispose d'un pouvoir institutionnel qui lui permet d'orienter les étudiants de littérature et les chercheurs dans certaines directions au détriment d'autres, mais aussi, parce que cette réaction est effectivement représentative d'une certaine résistance universitaire (et publique) aux travaux du groupe oulipo et à ses théories sur la littérature. Pas une ligne, par exemple, sur l'Oulipo dans *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945* de Serge Brindeau, pas un texte de l'Oulipo dans le numéro spécial que la revue *Europe* consacre en février 1983 à la poésie française d'aujourd'hui.

Or, travailler sur la poésie française contemporaine semblerait, au contraire, imposer une étude détaillée de ce mouvement, de ses ambitions et de ses réalisations. Le fait même que ce travail technico-ludique d'écriture soit repoussé hors des frontières de la

(1) « Les Immatériaux », manifestation du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, présentée dans la Grande galerie du 28 mars au 15 juillet 1985 ; commissariat, Jean-François Lyotard, Thierry Chaput.

poésie par les gestionnaires du territoire littéraire universitaire laisse à penser qu'il y a là matière à intérêt et à interrogation.

README. DOC

Celui qui s'est un peu familiarisé avec les techniques informatiques sait qu'il faut d'abord de nombreuses heures de pratique avant de savoir utiliser parfaitement un logiciel. Dans bien des cas, cet apprentissage de l'utilisateur est facilité par un fichier électronique spécial, hors programme, appelé README.DOC : document préliminaire, à consulter expressément avant toute utilisation effective. Le nom est devenu générique et on le trouve comme fichier introductif sur de nombreuses disquettes de logiciels, en France et aux Etats-Unis. C'est en quelque sorte la version informatique des anciens « Avis de l'éditeur », « Préface », « Prière d'insérer », « Avertissement », que l'on découvrait au premier contact avec les objets de la civilisation du livre ; toutefois, l'analogie avec le « Mode d'emploi » conviendrait mieux à ces README.DOC.

On peut s'étonner, peut-être, du fait que j'éprouve le besoin d'associer les notions de « Préface » et de « Mode d'emploi » ; la « préface » apparaissant généralement avant des énoncés tels que *La Comédie humaine* et « mode d'emploi » sur des notices accompagnant des instruments du genre *Moulinex*. Et quel amalgame peut-on faire entre Balzac et un moulin à légumes ? *A priori*, aucun. Et cependant, la littérature expérimentale française la plus récente vient en effet d'ajouter, à ce qu'il est maintenant convenu d'appeler le « paratexte », un nouveau type qui s'apparente plus au *mode d'emploi* de l'ustensile quotidien qu'à la préface proprement dite. Jusqu'alors, tous les énoncés traditionnels qui précèdent un texte sont, du point de vue de l'analyse linguistique de la langue, des énoncés déclaratifs destinés à diriger le lecteur, l'auteur ou son représentant, introduisant de prime abord des bornes et des repères chargés d'orienter le processus heuristique de la lecture. Dans le cas de ces textes prolégomènes, l'intentionalité de l'auteur s'offre comme une donnée explicite ; d'où le caractère dialectique du discours préfaciel toujours, en principe, à lier avec le texte qui lui fait suite. Dans la « Préface » de leur *Anthologie des préfaces des romans français du XIXe siècle*, Gershman et Whitworth remarquent donc à bon droit : « Ce qu'un grand romancier a à dire sur son art [...] peut jeter une lumière plus vive sur sa propre œuvre et aussi [...] sur la théorie du roman ». C'est en partant de cette constatation que, sous la direction de Claude Duchet, le groupe de recherches de l'Université de Paris-VIII consacré aux préfaces

romanesques du XIXe siècle a, depuis près de quinze années maintenant, bien avancé la typologie des textes appartenant à ce genre de discours et proposé un relevé des liens qui le lient au texte qu'il introduit.

Pour des raisons d'efficacité immédiate, parmi les conclusions de leur travail, je ne retiendrai que les deux distinctions fonctionnelles relevées à propos du discours préfaciel traditionnel : la préface peut être, soit un exposé des buts, du type *Manon Lescaut* : « L'ouvrage entier est un traité de Morale, réduit agréablement en exercice », soit un exposé de la théorie d'écriture, du type *Germinal* : « Toute l'opération consiste à prendre des faits dans la nature, puis à étudier leur mécanisme, en agissant sur eux par des modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature ».

Du point de vue linguistique, ces préfaces ne font pas apparaître la modalité pragmatique du *factitif* (ou de l'illocutoire), c'est-à-dire du FAIRE ; *FAIRE lire, FAIRE écrire.* Or, le « mode d'emploi » entre de plein droit dans cette modalité du *FAIRE* puisqu'il nous aide à *FAIRE marcher la machine...*

En jouant sur le déplacement de sens du terme *MACHINE*, aujourd'hui bien installé dans le vocabulaire de la critique littéraire, il est donc légitime d'affirmer que ce nouveau type de hors-texte préliminaire trouvé dans la littérature expérimentale aide l'utilisateur à *FAIRE marcher la machine de la lecture* et, éventuellement, à *FAIRE marcher la machine de l'écriture.*

C'est bien comme cela que l'entendent les écrivains qui appartiennent au groupe de l'Oulipo : l'OUvroir de LIttérature POtentielle, à l'origine un mouvement parrainé par le Collège de 'Pataphysique (Dossier 17) en ces termes :

> Est-il un autre canon (qu'on se dise sérieux au sens profane ou au sens pataphysique) que de traiter l'avenir comme une gerbe de Solutions Imaginaires, c'est-à-dire de potentialités ?

Depuis 1960, des écrivains comme Raymond Queneau, François Le Lionnais, Jacques Roubaud, Paul Braffort, Jacques Bens et d'autres, ont proposé une multitude d'écrits précédés de textes préfaciels dans lesquels domine le type « Mode d'Emploi ». Le texte emblématique, peut-être aussi le plus connu, est celui où s'affiche l'intentionalité : *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec. Avant d'en venir au *FAIRE* du « mode d'emploi » expérimental, je voudrais m'attacher à ces textes préfaciels du point de vue traditionnel de *l'exposé des buts* et *l'exposé de la théorie*, ceci afin de mieux justifier et expliquer ce qui nécessite dans cette littérature expérimentale française contemporaine l'introduction d'une nouvelle modalité dans la typologie du discours préfaciel.

Exposé des buts

Il est facile de suggérer que le groupe Oulipo constitue ce que l'on peut rapidement désigner comme l'avant-garde de la contemporanéité poétique et écriturielle française. Mais si l'on accepte cette prémisse, comment alors justifier l'abîme qui sépare les avant-gardes passées, Dada, Surréalisme, par exemple, et l'Oulipo, en ce qui concerne la capacité à agiter universellement et profondément le monde littéraire ? Dans le cas de l'Oulipo, pas de batailles titanesques, pas de scandale, pas d'interpellation publique, pas d'*apostrophes* fondatrices qui le propulseraient à la surface de l'actualité littéraire.

Tout se passe comme si, loin d'un désir d'influence, il y avait un travail confidentiel, réservé au seul regard expert d'un groupe restreint de connaisseurs.

L'ambiguïté d'un tel statut, qui réunit à la fois le discret effort d'écriture et l'ambition avouée et postulée d'ouvrir à La littérature de nouvelles voies d'avenir, a été clarifiée dans de nombreux écrits théoriques qui escortent les écrits du groupe. Et ce, qu'il s'agisse de textes collectifs, tel *Oulipo: La littérature potentielle, Oulipo: Atlas de littérature potentielle,* ou encore de la centaine d'ouvrages publiés individuellement par chacun des membres du groupe (2).

Une caractéristique est immédiatement évidente : l'Oulipo ne prétend pas à l'exhibitionnisme racoleur des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, mais à l'introversion productive de la recherche et de l'expérimentation rigoureuses. Pour qui se place dans le semblant de l'infini ludique de l'écriture, pour ces littérateurs et ses critiques qui souscrivent à une économie textuelle du petit-bonheur-la-chance et qui sont toujours prêts à partir à l'aventure sur de fausses pistes, les *parcours obligés* et les *figures imposées* sont les mortifiants synonymes de déplaisir et d'ennui.

Toute autre attitude mettrait l'Oulipo en contradiction avec les principes mêmes qui le fondent et lui donnent son caractère propre. Ainsi, J. Bens écrit-il :

> Et maintenant, si l'on se mettait à considérer que la *potentialité,* plus

---

(2) Parmi les ouvrages les plus importants citons : *Oulipo: La littérature potentielle,* Paris : Gallimard, 1971. *Oulipo: Atlas de littérature potentielle,* Paris : Gallimard, 1981. *La bibliothèque oulipienne,* Genève/Paris : Slatkine, 1981. Pour une bibliographie plus complète, on se reportera à celle qui figure en annexe de *Oulipo : Atlas de littérature potentielle,* Paris : Gallimard, 1981, aux pages 409-426.

> qu'une technique de composition, est une certaine façon de concevoir la chose littéraire, on admettrait peut-être qu'elle ouvre sur un réalisme moderne parfaitement authentique. Car la réalité ne révèle jamais qu'une partie de son visage, autorisant mille interprétations, significations et solutions, toutes également probables. Ainsi, le regard potentiel sauvera l'écrivain, aussi bien de l'hermétisme de salon que du populisme de banlieue, tous phénomènes qui, de nos jours, gâtent sa plume [...].
> (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle,* 1981, p. 33).

Ce souci du « salut de l'écrivain » est aujourd'hui l'un des aspects les plus *modernes* et anticipatoires de l'Oulipo. En contraste avec l'enlisement vaudevillesque des avant-gardes auto-proclamées des années 60 et 70 et leurs mots d'ordre marqués par un dilettantisme joueur, faire l'apologie du « métier » d'écrivain dans sa matérialité quotidienne la plus exigeante assure à l'Oulipo une créance justifiée, un lectorat mérité et des disciples de plus en plus nombreux. Qui ne connaît la *douleur du texte* ne saura jamais écrire. « C'est en écrivant que l'on devient écriveron » prophétisait déjà R. Queneau et, plus récemment, G. Perec, dans *Oulipo : La littérature potentielle,* se désole : « L'histoire littéraire, écrit-il, semble ignorer l'écriture comme pratique, comme travail » (p. 79).

Cette volonté de réhabiliter le travail de l'écrivain implique toutefois une interrogation supplémentaire prenant en compte le statut particulier de l'« homme de lettres » dans la société. D'où les remarques suivantes de J. Roubaud :

> Le travail oulipien est vu comme foncièrement novateur ; travail frontière ; il ne peut se prévaloir d'aucune finalité dite sérieuse, d'aucun des critères qui servent aujourd'hui dans les domaines scientifiques à l'élimination des recherches qui déplacent exagérément les perspectives admises ; cela au profit des machines bien rodées existantes, pour lesquelles les critères sont : ça sert à quoi ? qui est garant ? quel problème ça résout ? Cela veut dire que le travail oulipien entre donc inévitablement dans la rubrique « jeu ».
> (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle,*
> Paris : Gallimard, 1981, p. 52)

Il s'ensuit, comme le souligne J. Bens dans le numéro spécial d'*Action poétique* consacré, en 1981, à l'Oulipo, que le groupe refuse, en matière d'écriture, la distinction passe-partout entre « ludique » et « sérieux » et, par extension, la disjonction entre « fiction » et « travail théorique ». L'écriture oulipienne les rassemble toutes deux dans une pratique unifiée. Ce parti pris d'homologie assimilatrice du sérieux et du ludique retrouve intentionnellement l'*unité* du *lude* prônée par les Grands Rhétoriqueurs. Etymologiquement, le *lude* c'est le loisir actif ; et, dans son sens propre, le verbe latin « ludere » ne signifie nullement s'adonner à

un divertissement gratuit et frivole, mais bien à une activité intellectuelle qui, si elle distrait du concept de la matérialité quotidienne, n'en est pas moins rigoureuse et exigeante.

Une autre modernité, encore peut-être trop négligée, mais définitive, tient au fait que l'Oulipo, malgré les apparences, a pour *but* avoué d'interrompre la chaîne historique qui plaçait l'écriture poétique française récente dans la postérité directe du surréalisme. Cela situe immanquablement l'Oulipo dans cette littérature que l'on désigne aujourd'hui, faute de mieux, comme *post-freudienne.* A Breton qui blâmait la logique et plaçait le destin de la poésie sur le chemin hasardeux de l'automatisme psychique pur destiné à produire des textes par dictée libre de l'inconscient, l'Oulipo oppose une littérature contrainte, parfaitement maîtrisée et contrôlée. Le texte qui ouvre *Oulipo : La littérature potentielle* affirme « L'OULIPO ce n'est pas de la littérature aléatoire » et, plus loin, J. Roubaud insiste : « Le travail de l'OULIPO est un anti-hasard » (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*, 1981, p. 56). De plus, le caractère inconscient de la pratique écriturielle est vivement critiqué ; ainsi, R. Queneau proclame-t-il que *la littérature ne peut se faire que dans la conscience de ce qu'est la littérature.*

Le caractère radical de cette prise de position est généralement passé sous silence, mais il est essentiel pour comprendre certaines des exclusives qui existent dans la littérature et la critique françaises d'aujourd'hui. Il explique, par exemple, pourquoi J. Roubaud ne peut que s'opposer aux théories poétiques de J. Kristeva et pourquoi, dans son ouvrage *La Vieillesse d'Alexandre,* il s'irrite de ce que celle-ci se berce de l'illusion selon laquelle, pour se soustraire aux règles de langue et de littérature, il suffit de faire « comme si elles n'existaient pas ». Durant la dernière décennie théorique, il a été communément accepté que le sujet et le sujet écrivant ne faisaient qu'un dans le clivage de l'écriture. Par principe, dans *La Révolution du langage poétique* de J. Kristeva, le sujet *de* l'énonciation et le sujet *dans* l'énonciation sont une et même chose. Le médium de l'écriture est conçu principiellement comme une transparence. A l'opposé, ce que l'Oulipo rétablit dans ses écrits théoriques et dans sa pratique, c'est une claire distinction entre le sujet et le *sujet du langage.* L'énonciation est alors effectivement conçue comme une soumission à un ordre particulier : l'ordre de la langue. L'enjeu de l'écriture et de toute activité discursive se situe donc *liminalement* dans la conscience, la compréhension et la maîtrise de cet ordre extérieur imposé. Comme le constatait encore R. Queneau : « Les puissances de la poésie sont toujours à la disposition [du poète], toujours sujettes à sa volonté, toujours soumises à son activité ».

Théorie littéraire

A ces buts que s'assigne l'Oulipo : réhabilitation du travail littéraire et élimination de l'à-peu-près et de l'aléatoire écrituriel, correspond une théorie fondée sur l'ordre, la méthode et les règles, qui s'expose aussi dans les divers textes préfaciels. Ecrire, c'est d'abord savoir se soumettre à des contraintes logiques formelles, et savoir ignorer ou révoquer l'instable inspiration. Rimbaud s'est suicidé poétiquement à vingt et un ans d'un coup de plume à cette même inspiration visionnaire. Mallarmé, comme chacun sait, a laborieusement duré, duré, duré, sans cacher d'ailleurs, le mépris qu'il avait pour cette « inspiration » qu'il qualifiait d'« anarchisme de l'esprit ». « L'écrivain n'est jamais inspiré, il l'est toujours », décrète R. Queneau et il ajoute :

> Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, *cette* inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore ».
>
> (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1981, p. 56)

La pratique oulipienne peut bien être analogiquement présentée comme une *exploration* et une exploitation rigoureuses, exhaustives et systématiques des règles contraignantes qui gouvernent la langue dans laquelle se réalise toute littérature. La notion de « littérature potentielle » qui sert d'hypothèse de travail à l'Oulipo s'affiche ainsi en premier lieu comme une tentative pour épuiser, par des opérations logiques et des manipulations formelles, le *capital* de créativité alloué par le système fini et réglé de la langue considérée comme un *objet concret.* Dans une envolée visionnaire, le texte fondateur désigne précisément la particularité théorique du mouvement :

> Aux temps des CREATIONS CREES, qui furent ceux des œuvres littéraires que nous connaissons, devrait succéder l'ère des CREATIONS CREANTES, susceptibles de se développer à partir d'elles-mêmes et au-delà d'elles-mêmes, d'une manière prévisible.
>
> (*Oulipo : La littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1973, p. 42)

La littérature oulipienne se définit donc comme une économie

combinatoire s'exerçant dans l'identification et l'énumération de *partitions* divisant l'ensemble linguistique fini, conçu comme matière à des traitements formels chargés de révéler les lectures et les textes virtuels ou potentiels. J. Roubaud, dans son texte préface « L'analyse matricielle du langage » en vient à recommander ce qui suit :

> Se comporter vis-à-vis du langage, comme s'il était mathématisable ; et le langage est, de plus, mathématisable dans une direction bien spécifiée.
>
> Le langage, s'il est manipulable par le mathématicien, l'est parce qu'arithmétisable. Il est donc discret (fragmentaire), non aléatoire (continu déguisé) sans taches topologiques, maîtrisable par morceaux.
>
> Quant aux rapports [...] de la mathématique et du langage [nous sommes conduits à soupçonner] la vraisemblance de deux conjectures :
>
> 1. L'arithmétique s'occupant du langage suscite des textes.
> 2. Le langage produisant des textes suscite l'arithmétique.
>
> (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1981,p. 47).

L'exploration du potentiel littéraire se fonde donc bien originellement dans un relevé des territoires linguistiques offerts à l'expérimentation. Et cette métaphore qui transpose la langue en un univers géographique livré à la découverte, justifie pleinement le titre *Atlas de littérature potentielle* donné à la table des travaux inscrits au projet de l'Oulipo.

Le modèle mathématico-linguistique dont se sert l'Oulipo pour établir son canevas formel doit beaucoup à la nomenclature instaurée par le mouvement génératif-transformationnel ; j'étudierai, dans la cinquième partie de cet essai, les contraintes et les limites linguistiques qu'impose ce choix ; pour l'instant, il me suffit de constater que cette préférence explique pourquoi l'axiomatique combinatoire à l'œuvre dans l'entreprise oulipienne n'est pas descriptivo-statique, comme elle aurait dû l'être aux temps structuraux, mais répond bien à une dynamique transformative. Elle ne repose pas sur une classification des *états* de la langue, mais sur un répertoire des *opérations* impliquées dans la production d'un texte.

Dans son *Second Manifeste* oulipien, paru en 1973, F. Le Lionnais a donc parfaitement raison de proclamer :

> L'effort de création [oulipien] porte principalement sur tous les aspects formels de la littérature : contraintes, programmes ou structure alphabétiques, consonantiques, vocaliques, syllabiques, phonétiques, graphiques, prosodiques, rimiques, rythmiques et numériques.

Le terme important, ici, est bien celui de « programme » et la

théorie oulipienne aboutit à la conception selon laquelle tout texte littéraire est d'abord un texte-programme à redécouvrir ou à élaborer. C'est ce qui amène J. Bens à donner d'un texte la description mécanique suivante :

> La définition que nous proposons implique l'existence d'un énoncé d'engendrement, d'un algorithme [...].
> Nous classerons donc sous la rubrique récurrente tout texte contenant, explicitement ou implicitement, des règles d'engendrement qui invitent le lecteur [...] à poursuivre la production du texte à l'infini.

Mode d'emploi

Puisque tout texte oulipien est une *machine* linguistique réductible à un programme basé sur un algorithme mathématisable, il faut bien fournir à l'utilisateur virtuel une notice préliminaire, un *mode d'emploi*, pour lui permettre de faire fonctionner cette machine textuelle et, éventuellement de prendre l'initiative de la production ; d'autant plus que le mécanisme est volontairement encrypté par l'auteur et ne pourrait être retrouvé que par le lecteur qui tiendrait à la fois du mécanicien et du linguiste. J. Bens explique pourquoi, par principe, la littérature oulipienne doit être d'un accès difficile :

> Nous nous rappellerons que le premier postulat de la potentialité c'est le secret, le dessous des apparences et l'encouragement à la découverte. Rien ne nous empêche alors de décider qu'il y aura *littérature potentielle* si l'on dispose *à la fois* d'une œuvre résistante et d'un explorateur [...].
> La littérature potentielle serait donc celle qui attend un lecteur, qui l'espère, qui a besoin de lui pour se réaliser pleinement.
> (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1981, p. 24).

Etant donnée la nature particulière du texte oulipien, cette littérature expérimentale se trouve donc impérativement forcée d'assister le lecteur dans son entreprise de décryptage, d'où la nécessité d'établir une catégorie nouvelle de discours préfaciel destiné à cet effet. Mais déjà, puisque la notice prescriptive est de nature différente selon l'utilisation envisagée, nous nous trouvons confrontés à une multitude de modèles de « mode d'emploi ». Devant l'étendue du matériel disponible, je me contenterai donc d'ébaucher une rapide classification qui ne prend en compte que les grandes orientations du *faire* préfaciel.

Prioritairement, le premier type de mode d'emploi est celui qui assiste la lecture. A titre de modèle exemplaire, je peux citer le

hors-texte qui ouvre ∈ [EPSILON], le recueil poétique de J. Roubaud déjà étudié en détail (3). Ce texte inaugaratif, qui s'intitule justement « Mode d'emploi de ce livre » préconise quatre principes de lecture permettant de rendre à chacun des poèmes apparemment dispersés dans l'ouvrage lui-même sa place dans le dispositif général sous-jacent formellement organisé comme une partie de jeu de GO où chaque poème serait un pion. Les collocations et les corrélations de sens sont imposées par le système numérique *sur* lequel s'organise le recueil et seul le respect de l'algorithme qui fonde le texte permet au lecteur de s'y retrouver.

Dans la même veine verbale, bien qu'il s'agisse d'un texte « narratif », je pourrais également mentionner *Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent...* de Jacques Duchateau (4) ; comme il se doit, le texte introductif qui énumère la mécanique algorithmique s'intitule « Mode d'emploi » :

> I. 1) Lire d'abord le premier et le dernier paragraphe noté A
> 2) Puis lire le premier paragraphe A, ensuite B, enfin le deuxième paragraphe A. Poursuivre l'opération en introduisant à chaque fois une nouvelle lettre qui viendra s'intercaler entre les précédentes.
> Soit introduction de C : 3) A, C, B, C, A.
> Introduction de D : 4) A, D, C, D, B, D, C, D, A.
> Introduction de E : 5) A, E, D, E, C, E, D, E, B, E, D, E, C, E, D, E, A.
> [...]
> I bis. Chacune des sept lectures commence par le premier A. Au bas de chaque paragraphe est indiquée une référence qui doit permettre de trouver plus facilement, selon le choix fait, le paragraphe suivant à lire.
> Ainsi au bas du premier paragraphe A, la cote 2 : B 14 signifie que, si vous avez choisi la deuxième lecture possible, après avoir lu le premier A, vous devez chercher le paragraphe B qui se trouve page 14. Ou bien 3 (3e lecture), C (paragraphe C), 10 (de la page 10), etc.
> Pour la 7e lecture, il suffit, bien sûr, de lire tous les paragraphes les uns après les autres [...].

---

(3) Voir dans cet ouvrage, la partie « Chiffre » de l'essai intitulé « Lecture/Montage/Espace ».

(4) « Les sept coups du tireur à la ligne en apocalypse lent, occupé à lire 'Monnaie de Singe' de William Faulkner », in *La bibliothèque oulipienne*, Genève/Paris : Slatkine, 1981, pp. 299-322.
On peut ainsi opposer le caractère impératif du « Mode d'emploi » au laisser-faire proposé par un grand nombre de préfaces traditionnelles ; la dédicace des *Fleurs du Mal* à Arsène Houssaye en est un parfait exemple : « Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en de nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part ».

Un autre type de discours préfaciel *assistant la lecture* est celui qui précède *La vie mode d'emploi* de G. Perec. Intitulé « Quatre figures », il énumère et décrit les quatre composantes verbales et figuratives de la combinatoire qui sous-tend le roman. La première figure (fig. 1) est celle qui organise l'architecture de la maison dans laquelle se passe le roman. La deuxième (fig. 2), copiée sur le mouvement du cavalier dans un jeu d'échecs, dirige l'ordre de distribution topographique des différents épisodes. La troisième (fig. 3), d'ordre mathématique (le « bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 ») règle la combinatoire des personnages et de leurs particularités. La quatrième (le « cahier des charges ») (fig. 4), indique les différents thèmes et références intertextuelles qui doivent trouver place dans un chapitre donné.

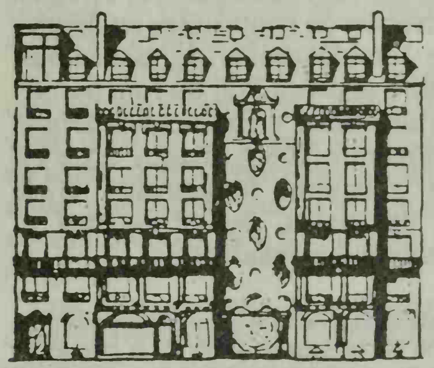


FIGURE 1

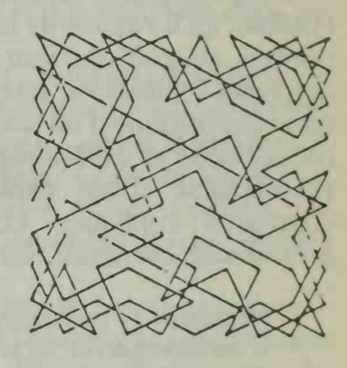


FIGURE 2

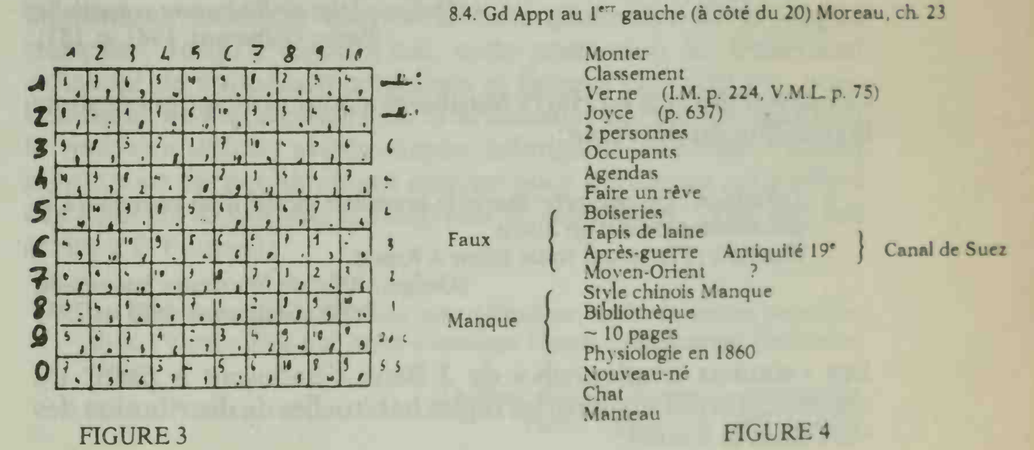


FIGURE 3

FIGURE 4

A priori, on peut estimer que la connaissance précise de la combinatoire que détermine ces quatre figures n'est pas nécessaire pour la compréhension du texte ; le lecteur peut, en effet, lire au premier degré ce roman avec toute la « naïveté » ordinaire. Le mode d'emploi, ici, joue plutôt le rôle d'un catalogue de contraintes sous-jacentes que l'auteur s'est imposé ; exactement comme lorsque nous lisons un sonnet : nous savons quelles sont les règles qui ont présidé à sa composition et nous pouvons déterminer le degré de perfection de leur respect. C'est donc sa *virtuosité combinatoire* que l'auteur cherche à mettre en valeur, sa capacité à respecter un ordre imposé pré-établi ; la seule différence, c'est qu'ici l'auteur machine lui-même les contraintes auxquelles il va soumettre son écriture.

Ce type de notice explicative est très répandue dans les écrits de l'Oulipo, qu'il s'agisse de la réactivation de contraintes anciennes remises au goût du jour ou de l'établissement de contraintes nouvelles fondées sur une meilleure appréciation du fonctionnement linguistique d'un texte littéraire. Ainsi, en particulier dans le recueil collectif *Bibliothèque Oulipienne* (1980), chaque texte est accompagné d'une explication indiquant le principe et la contrainte impliqués. « L'hôtel de Sens », par P. Fournel et J. Roubaud, est défini comme un cylindre syllabique :

> *Définition* : Le cylindre est un texte qui se mord la queue d'une manière si parfaite que l'on ne sait plus où est la bouche et où est la queue.
> *Exemple* : « Le pilote ferme la carlingue vide » peut se lire aussi (ce qui est plus sinistre) : « La carlingue vide le pilote ferme ».
> (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1981, p. 183).

« Le savoir des rois » d'Harry Matthews a pour principe générateur la pratique du *perverbe* :

> *Définition* : Un perverbe marie la première moitié d'un proverbe à la deuxième moitié d'un autre.
> *Exemple* : Pierre qui roule mène à Rome.
> (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1981, p. 293).

Les « sonnets irrationnels » de J. Bens s'élaborent à partir du nombre *pi* et défient ainsi les règles habituelles de distribution des vers dans le sonnet :

> Nous appelons *Sonnet irrationnel* un poème à forme fixe, de quatorze vers (d'où le substantif *sonnet*), dont la structure s'appuie sur le nombre π (d'où l'adjectif irrationnel). Ce poème est, en effet, divisé en cinq strophes successivement et respectivement composées de : 3 -- 1

> -- 4 -- 1 -- 5 vers, nombres qui sont, dans l'ordre, les cinq premiers chiffres significatifs de π.
>
> (*Oulipo : La littérature potentielle*. Paris : Gallimard, 1973, p. 254).

Ces textes préfaciels se situent donc à la limite de l'assistance à la lecture, puisque, ne se contentant pas de fournir leur propre mode d'emploi, ils révèlent également un code prescrivant un principe de production textuelle. Ils font la transition avec le « mode d'emploi » qui, lui, n'accompagne pas de texte réalisé mais fournit isolément des principes permettant à un lecteur-auteur de FAIRE ses propres textes en suivant les prescriptions. Le mode d'emploi se présente donc dans ce cas comme une porte ouverte à l'invention, un réservoir de principes générateurs ; ce qui explique le succès que rencontrent ces textes oulipiens dans les ateliers d'expression libre.

Il est difficile de citer à ce propos des exemples détaillés ; cela reviendrait à reproduire ces modes d'emploi déjà disponibles tels quels dans les différents écrits du groupe ; il suffira de consulter en particulier la deuxième partie de *Oulipo : La littérature potentielle* consacrée aux « Synthoulipismes » parmi lesquels les « poèmes booléens », le « S + 7 », les « poèmes-barre », le « phanearmé », etc.

Contrôle, système, algorithme et programmes se retrouvent donc en force dans les écrits oulipiens. A l'horizon de l'exploration oulipienne se dessine ainsi une volonté affirmée d'épuisement de la matière verbale et des règles combinatoires qu'une certaine linguistique énumère comme la base générative de la langue française. Jusqu'à aujourd'hui, cette prétention au traitement exhaustif de données répertoriées et finies a été satisfaite, pour l'essentiel, de façon empirique et artisanale ; elle appelle pourtant la *machine* ultime, systématique, infatigable et totale ; celle-là même tout particulièrement conçue pour permettre sans effort des millions d'opérations intégrales et répétitives ; celle qui fait écrire à P. Fournel :

> La littérature potentielle est, par définition, riche de toutes potentialités. Parmi celles qui nous attendent figure évidemment l'informatique.
>
> (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1981, p. 297).

Après la musique électronique, après l'image électronique, voici venu le temps de l'écriture électronique et l'Oulipo s'en est fait le pionnier, comprenant la puissance potentielle d'exploration que recèle une machine capable de tracer inlassablement la cartogra-

phie des virtualités d'une œuvre dont les coordonnées lui ont été données par un auteur à la recherche de solutions imaginaires.

F. Le Lionnais, P. Fournel et P. Braffort, au cours d'expériences menées depuis 1975, ont ainsi pu relater dans le chapitre consacré à « l'ordinateur et l'écrivain » de *Oulipo: Atlas de littérature potentielle* quelques-uns des exploits de la composition cybernétique. En se livrant sans réserve à l'« ivresse algolique » ils provoquent une révolution qui touche au caractère même de l'écriture. Etrangement, ils semblent ignorer *la force de débasement* de leur entreprise et ne permettent à aucun moment de soupçonner le renouvellement des questions qui vont se poser à la littérature à la suite de leur recherche et des nouvelles technologies écriturielles qu'ils mettent en jeu. Le texte « littéraire » qui résulte de leur manipulation devient le produit non-aléatoire d'un programme systématique anticipatoire qui contient en termes explicites les contraintes, les lois et les données qui serviront à réaliser le texte à venir. Le *hors-texte* programme préliminaire se révèle ainsi effectivement l'*avant-texte* (génétique) du texte destiné à la consommation du lecteur ; mais ce texte ainsi produit ne peut plus être l'objet de la révérence critique fétichiste accordée aux textes littéraires traditionnels ; l'intérêt se déplace nécessairement vers le texte « génératif » du programme, vers cette *création créante* qui est la source objective et la justification du texte littéraire créé. P. Fournel peut donc reconnaître :

> L'ordinateur sert de brouillon et sert à « composer » le texte. Par exemple, l'auteur crée une liste de personnages et de situations et demande à l'ordinateur de les combiner de façon progressive selon des affinités.
>
> L'auteur choisit donc de travailler sur une matière qui quantitativement le dépasse et que la machine lui permet de dominer.
>
> (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*, Paris : Gallimard, 1981, p. 300).

A la limite, il est tout à fait possible d'imaginer que les grands textes célébrés par la critique littéraire ne sont que l'*une* des réalisations possibles à partir d'un programme de base et qu'il existe des « clones » virtuels, restituables une fois retrouvées toutes les composantes de l'avant-texte qui leur a préexisté ; l'existence supposée de cet avant-texte/hors-texte perdu expliquerait les similarités de « pattern », de thèmes, de personnages, etc. que l'on retrouve dans le champ de l'intertextualité. C'est implicitement ce que suggère Italo Calvino lorsqu'il remarque :

> Paul Braffort qui assure le développement informatique nécessaire au progrès de notre travail a aussi écrit une suite de programmes de sélection qui tiennent progressivement compte des *contraintes* que

notre récit doit respecter pour demeurer acceptable « logiquement » et « psychologiquement ».
Cela montre bien, pensons-nous, que l'aide de l'ordinateur, loin d'intervenir en *substitution* à l'acte créateur de l'artiste, permet au contraire de libérer celui-ci des servitudes d'une recherche combinatoire, lui donnant ainsi les meilleurs possibilités de se concentrer sur ce « clinamen » qui, seul, peut faire du texte une véritable œuvre d'art.
(*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*,
Paris : Gallimard, 1981, p. 331).

Ainsi, par exemple, toutes les fonctionnalités systématiques que l'on retrouve dans la poésie de Mallarmé (condensation, abstraction, asyntaxisme) ne seraient que des éléments du puzzle du programme dans lequel s'origine leur réalisation. Cette interprétation du fait littéraire serait parfaitement congruente avec les principes d'impersonnalité, d'anti-hasard et de conscience qui sont à la base de la théorie littéraire oulipienne.

De plus, dans certains des programmes envisagés par l'Oulipo, toutes les potentialités réalisables sont déjà contenues dans le programme avant-texte, et le lecteur n'a pas à les découvrir, mais simplement à choisir et à les confirmer selon son bon vouloir (5) :

Dans [un] petit texte, le lecteur est invité sans cesse à choisir la suite du récit par un jeu de doubles questions. L'ordinateur, dans un premier temps, « dialogue » avec le lecteur en lui proposant les divers choix, puis dans un second temps, édite « au propre » et sans les

---

(5) Tous ces principes d'écriture et de lecture informatiques élaborés par l'Oulipo se retrouvent abondamment exploités dans l'exposition « Les Immatériaux », manifestation du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, présentée dans la Grande galerie du 28 mars au 15 juillet 1985.
Outre les *Epreuves d'écriture*, tirées de cette manifestation, qui doivent beaucoup aux préceptes oulipiens de composition (*cf.* en particulier la partie « Oulipo et informatique » dans *Oulipo : Atlas de littérature potentielle*) et qui, elles aussi, nécessitent un « mode d'emploi » (*Menu*) sur les machines utilisées par les visiteurs pour la consultation des textes, on peut également mettre au crédit des théories oulipiennes la réalisation d'histoires combinatoires assistée par ordinateur qui exemplifient également la notion d'écriture « à la carte » théorisée par l'Oulipo.
Alors que la formulation de chaque « mode d'emploi » livresque cité (J. Roubaud, J. Duchateau) est étroitement liée au véhicule particulier de la communication qu'est le livre, lors du recours à un support électronique, on constate non seulement que le principe du « mode d'emploi » demeure et se retrouve renforcé, mais surtout que la formulation change dramatiquement. Ainsi, dans le « Post-scriptum » des *Epreuves d'écriture* des « Immatériaux », Jean-François Lyotard souligne-t-il fort justement que la composition informatique impose une distinction nette entre l'écriture et sa « machination » [le mot est de lui] ; deux temps et deux espaces de la production écriturielle qui résultent en « mode d'emploi » et texte réalisé : « L'écrivain-artiste, c'est-à-dire artisan anobli, laissait sur ses manuscrits les traces de son labeur, ratures, gommages, additions, inserts, qui lui servaient, où à ses décrypteurs, de fléchage pour refaire le dur parcours qu'il avait ouvert en vue de parvenir au texte, éventuellement pour mieux le comprendre. Placé devant la machine à traiter son texte, il éprouve, à tort ou à raison, que ces repères, cette ressource du négligé, lui sont dérobés, qu'il doit se présenter sur le réseau toilette faite, que son texte est « saisi », lisible par d'autres, sitôt inscrit. A découvert, l'espace intime lui fait défaut ». (p. 261).

questions, le texte choisi. Le plaisir du jeu et de la lecture se trouvent donc combinés.

(*Oulipo : Atlas de littérature potentielle.*
Paris : Gallimard, 1981, p. 299).

« Il est *d'abord nécessaire* de fournir aux ordinateurs des informations très complètes [...] » écrit F. Le Lionnais ; cette insistance à la fois sur le caractère premier d'un bilan préliminaire exhaustif et sur sa nécessité, marque bien pour cette poétique expérimentale, l'exigence primordiale d'en passer par la machination formelle d'un texte *avant-texte* et *hors-texte* qui, dans le *faire* écrituriel, devient *le* texte central à lire et relègue le texte ainsi produit à n'être plus que l'un des multiples possibles de l'automatisme mécanique semé à toutes les périphéries par la muse ordinateur.

Machinations linguistiques

La technologie informatique et ses traitements de textes semble favoriser l'avenir de l'entreprise oulipienne en lui offrant les moyens de réaliser son exploration exhaustive des possibles textuels ; ses membres ont ainsi la possibilité de réaliser le rêve d'Apollinaire, qui, on s'en souvient, voulait « *machiner* la poésie comme on a machiné le monde » ; il n'en demeure pas moins que les « machinations » sont réalisées par les membres du groupe selon un algorithme programmatique dont ils assurent la pleine responsabilité ; ce sont eux qui choisissent le cadre d'organisation des données linguistiques ; or, comme je l'ai indiqué précédemment, pour la plupart d'entre eux — c'est plus vrai pour J. Roubaud que pour d'autres —, les critères de mise en ordre des éléments linguistiques leur sont fournis par les catégories établies par la linguistique générative.

On trouve dans *Oulipo : Atlas de littérature potentielle* (pp. 74-77) une tentative provisoire de classification des travaux de l'Oulipo élaborée par R. Queneau ; cette mise en ordre se fait en rattachant à chaque domaine linguistique un type d'opération produisant un texte oulipien. Plus récemment, la table dite « Tollé » — une abréviation pour « Table des Opérations Linguistiques et Littéraires Elémentaires — a été proposée par M. Bénabou (Figure 2) ; celle-ci offre un relevé très complet de l'univers linguistico-potentiel tel que le perçoivent les membres du groupe.

FIGURE 2

Table des Opérations Linguistiques et Littéraires Elémentaires (TOLLÉ) M. Benabou 31 XII 82

OPÉRATIONS / OBJET LINGUISTIQUE	DÉPLACEMENT	SUBSTITUTION	ADDITION	SOUSTRACTION	MULTIPLICATION (répétition)	DIVISION	PRÉLÈVEMENT	CONTRACTION
Lettre	anagramme palindrome loucherbem métathèse	paragramme (coquille) cryptographie	prothèse apenthèse paragoge	aphérèse syncope élision lipogramme belle absente contrainte du prisonnier abréviation	tautogramme		acrostiche acronyme sigle chronogramme	crase
Phonème	palindrome phonétique contrepètrie Rose sélavy (Desnos) glossaire (Leiris)	à-peu-près drame alphabétique	bégaiement	lipophonème	alitération rime homeoteleute			
Syllabe	palindrome syllabique contrepètrie		bégaiement javanais gémination écholalie	haplographie liposyllabe (= (con)trainte des Précieuses) abrègement	bégaiement allitération rime	diérèse	acronyme	
Mot	algorithme de Mathews permutations (Lescure) pelindrome de mots inversion	métonymie S + 7 homosyn-taxisme L.S.D. traduction trad. antony-mique	redondance pléonasme	liponyme La Rien que la Toute la (FLL)	épanalepse pléonasme anaphore rime défec-tueuse	« mot dévalisé » étymologie tmèse	haïkaïsation	mot-valise
Syntagme	réversion inversion anastrophe	proverbes (Mathews) proverbes aphorisme homophonie locutions introuvables	interpolation enchâssement	ellipse brachylogie zeugma	réduplication	procédé roussellien (dislocation phonique) hendiadyoin	proverbes sur rimes bords de poème	amalgame syntagmatique (= Doukipu-donktan)
Phrase	algorithme de Mathews	homophonie holorime	tireur à la ligne lardage	Coupeur à la ligne (Atlas 283)	leitmotiv refrain	dislocation	citation tireur à la ligne collage	
Paragraphe	algorithme de Mathews		tireur à la ligne	censure			plagiat anthologie	résumé

Si l'on peut noter, au passage, le fait que l'expression « table d'opérations » combine à la fois l'insistance sur le caractère « clinique » de l'écriture oulipienne et sur la prégnance de l'univers des nombres, il convient surtout de constater que les partitions qui se désignent sur la *portée* des opérations sont la réplique exacte, par transfert direct, d'une nomenclature élaborée dans le champ de l'analyse linguistique. Les termes opérationnels proposés (*déplacement, substitution, addition*, etc.) s'originent tous dans des modèles transformationnels parfaitement repérés et énumérés par la grammaire du même nom (6). Pas de raison, donc, de s'étonner si, dans cette typologie linguistique, la seule catégorie qui se présente comme complètement pourvue d'exemples épuisant le champ des possibles est celle du *syntagme* : l'objet privilégié de toute étude générative. L'influence de la théorie est telle que, lorsque, dans une autre étude, J. Roubaud propose un relevé d'opérations concernant plus particulièrement la composante rythmique de l'écriture poétique, il ne peut échapper à l'emprise terminologique du mouvement génératif, « enchâssement », « empiétement », « permutation », etc...

Quant aux divisions qui partagent les objets linguistiques selon l'axe vertical, l'algorithme choisi ne présente pas le même caractère homogène et les critères de sélection se révèlent beaucoup plus éclectiques ; apparemment, il offre toute les garanties d'objectivité et de technicité, mais, au-delà de ce semblant immédiat, on découvre le vague et l'incohérence. Les catégories, ici, sont en fait grossières et inindicatives ; la cartographie de l'*Atlas Oulipien*, prétendument dressée si soigneusement, ne paraît pas avoir beaucoup avancé depuis les *difficiles nugae* des Grands Rhétoriqueurs et les *terra incognita* des temps littéraires obscurs ; tout se passe comme si, par delà les termes immédiatement visibles, il existait des terres sauvages, encore inexplorées dont aucun cartographe oulipien n'a tracé la périégèse.

Je suis convaincu que la présence de ce flou, qui n'a rien d'artistique, doit être directement attribuée à la pratique oulipienne qui se veut tributaire des outils méthologiques que lui offre la linguistique ; *a priori*, il n'y a nulle objection à recourir à une

---

(6) Ainsi, la grammaire générative reconnaît les opérations syntaxiques suivantes : *Déplacement* : « Où vous allez ? » / « Où allez-vous ? » ; *Substitution* : « Ce texte, je *le* lis » /. « Cette page, je *la* lis » ; *Addition* : « Je lis le *Nouveau Discours du Récit* » / « J'ai lu le *Nouveau Discours du Récit* » ; *Soustraction* ; « Voyez *moi* un peu ce poète ». / « Voyez un peu ce poète » ; *Multiplication* : « *Moi*, je n'aime pas ça ». / « Je n'aime pas ça ». ; *Division* : « Je n'ai pas écrit *Le Parleur Beau* puisque je ne suis pas Joël Gail » / « Je n'ai pas écrit *Le Parleur Beau*, je ne suis pas Joël Gail » ; *Prélèvement* : « Il est temps de déclarer que ce n'est qu'un début, nous continuons nos ébats » / « Il est temps de déclarer : 'Ce n'est qu'un début, continuons nos ébats' » ; *Contraction* : « Une pierre qui roule n'amasse pas de mousse » / « Pierre qui roule n'amasse pas mousse ».

méthodologie linguistique pour soutenir une entreprise littéraire qui place le fonctionnement de la langue au centre de son esthétique ; c'est de la sélection des objets et des modèles opératoires tirés de la linguistique que naissent les incertitudes, les imprécisions, qui aiment la tentative et lui font perdre sa valeur.

Dans son *Second manifeste*, F. Le Lionnais admet explicitement les limites de l'entreprise oulipienne et sa dépendance à l'égard des théories linguistiques qu'il juge alors comme dominantes :

> La très grande majorité des œuvres OuLiPiennes qui ont vu le jour jusqu'ici se place dans une perspective SYNTAXIQUE structurEliste (je prie le lecteur de ne pas confondre ce dernier vocable — imaginé à l'intention de ce Manifeste — avec structurAliste, terme que plusieurs d'entre nous considèrent avec circonspection).
>
> (*Oulipo : La littérature potentielle*, p. 23).

Dans ce passage, le terme « syntaxique » est souligné par la présence de majuscules ; en consultant la typologie proposée par le « Tollé », on peut remarquer que les objets linguistiques correspondent effectivement à une linguistique dominée par un modèle de découpage syntaxique [« structurEliste » signale en même temps le refus de l'assimilation au mouvement intellectuel à la mode et l'identité de vue en matière de principes linguistiques] ; les unités identifiées, des plus petites aux plus grandes, participent toutes à une approche phénoménologique qui privilégie la concaténation linéaire de la phrase ; pas de place, ici, pour les relations sous-jacentes qui s'établissent dans un texte indépendamment de l'ordre imposé par la lecture habituelle.

En réalité, la linguistique a pris quelques longueurs d'avance et s'est, entre-temps, ouverte à de nouveaux domaines sous l'influence de nouvelles problématiques qui ne privilégient pas nécessairement la syntaxe ; ce qui confirmerait, une fois encore, qu'en matière de poésie on ne peut pas se fier totalement aux intuitions des poètes. Outre cette insistance, donc maintenant dépassée, pour la syntaxe, on peut déplorer le fait que les *partitions* proposées par les schémas oulipiens fassent preuve d'une assez grande incohérence historique et méthodologique qui laisse deviner la diversité et la disparité des compétences linguistiques partagées par les membres de l'Oulipo. Jugée à l'aune métaphorique de la référence géographique, la pratique oulipienne de repérage équivaudrait à mélanger, dans un même relevé, des coordonnées calculées à partir du méridien de Greenwich et d'autres calculées à partir du méridien de Paris.

Il est certes vrai que les notions de « lettre », « phonème ou son », « syllabes » et « mots » ont pu coexister ensemble depuis au moins le XIe siècle dans une même conception analytique du langage ; ce

qui explique que l'Oulipo ait pu s'approprier immédiatement, et telles quelles, certaines pratiques formelles déjà connues et exploitées par les Grands Rhétoriqueurs (palindrome, anagramme, acrostiche, etc.) ; toutefois, aujourd'hui, nul linguiste averti ne parle plus de « mots » ; c'est peut-être une unité de lecture ou un concept cher à la philosophie néo-phénoménologique (les « mots » vs. les « choses »), mais ce n'est pas une unité linguistique fonctionnelle. Dès l'aube du mouvement structuraliste, en 1960, c'est-à-dire l'année même où s'organisait l'Oulipo, A. Martinet écrivait :

> Il serait vain de chercher à définir plus précisément cette notion de mot en linguistique générale. On peut tenter de le faire [...] mais [...] l'application de critères rigoureux aboutit souvent à des analyses qui ne s'accordent guère avec l'emploi courant du mot (7).

La notion que recouvre maladroitement le terme « mot » est alors décomposée en unités plus précises auxquelles A. Martinet donne le nom de « morphème », « lexèmes », « monèmes » et même « syntagme autonome ». D'autres linguistes de la génération structurale préféreront « lexie » ou « synapsie ». De surcroît, si l'axe vertical du « Tollé » devait être parfaitement congru à son axe horizontal, il faudrait regarder du côté de l'analyse componentielle de la lexicologie générative et sélectionner un ensemble de « composants pertinents » fonctionnant comme sous-unités de cette unité lexicale communément intitulée « mot » ; mais cela impliquerait une prise en considération plus sérieuse du domaine sémantique qui, comme je le montrerai par la suite, constitue le manque ou la tache aveugle du mouvement oulipien.

Quant à la notion de « syntagme », elle est parfaitement hétérogène au groupe précédent. Du XVIIe au XXe siècle, elle n'a jamais eu qu'une acception militaire, désignant l'organisation d'un corps d'armée : un syntagme d'infanterie ; c'est seulement vers la fin des années 50 que le terme a pris valeur de concept linguistique particulier. Cependant, au moment même de son émergence, la notion de « mot » disparaissait et la notion de « syllabe » se trouvait flanquée de la notion de « morphème ». Finalement, inutile d'insister sur la fragilité analytique de la notion de « paragraphe » ; certes, l'introduction de cette catégorie correspond au désir de la linguistique des années 70 d'étudier les propriétés de la langue dans un cadre moins limitatif que celui de la phrase, mais nulle école ne s'est arrêtée à un concept aussi phénoménologiquement descriptif et aussi méthodologiquement ineffectif.

---

(7) *Eléments de Linguistique Générale, op. cit.*, p. 115.

Ces considérations peuvent paraître plus à leur place dans un traité de linguistique que dans l'étude d'un mouvement poétique contemporain. En effet, quelle importance pour un poète de savoir la différence (mécanique, technique — honteuse ?) entre un morphème et un petit syntagme ? Et j'aurais mauvaise grâce à insister sur ces expédients linguistiques de l'Oulipo si je n'y voyais là un cas flagrant de contradiction avec les bases présuppositionnelles qui fondent le groupe.

Certes, on peut dispenser un poète de connaître avec la précision du technicien les outils et les matériaux qu'il emploie ; mais il faut se souvenir que le « professionnalisme » poétique est une revendication explicite des manifestes oulipiens ; il ne faut pas oublier, non plus, que la littérature oulipienne veut se faire en état de totale maîtrise et de pleine conscience. Puisque le programme établi ne se conçoit qu'à partir de paramètres soigneusement répertoriés et longuement médités, comment alors justifier que les objets qui servent de balisage à l'entreprise soient choisis à l'aveuglette, dans un bric-à-brac linguistique, pré-saussurien, prégénératif ?

Cette inconséquence méthodologique a tout naturellement des incidences indéniables dans l'ordre de la poétique proposée par le groupe. Ainsi, dans *La Cantatrice sauve* — un texte collectif basé sur la transformation métathétique des constituants phonétiques du nom de la cantatrice Montserrat Caballé —, sur cent-une occurrences, vingt-sept sont construites sur l'adjectif possessif *mon* qui, à son tour, permet neuf occurrences établies sur la forme féminine *ma* qui n'a aucun rapport phonémique direct avec les sons composant *Montserrat* ou *Caballé* ; en revanche, seules cinq occurrences ont pour générateur le terme *mont* qui, lui, se conçoit comme un sous-ensemble sémantiquement attaché au nom *Montserrat*. On peut donc percevoir que dans ce dernier cas, l'ensemble graphique *m-o-n-t* a été immédiatement réduit à l'ensemble phonétique minimum [mõ] qui a privilégié, en surface, le morphème *mon* ; celui-ci est, de fait, plus productif, car, contrairement au terme *mont*, il permet des « modulations » sur le paradigme morphologique des adjectifs possessifs dont *ma* est le premier exemple. De cette façon s'instaure une dérivation libre, totalement *parasitaire*, puisque l'algorithme phonémique ne gouverne pas l'algorithme morphémique. Conséquemment, cette transformation, *mont* > *mon* > *ma* > etc., subvertit tout effet de règle contraignante, car elle ouvre le champ à l'ensemble infini des combinaisons et la matrice générative (Montserrat Caballé) perd son rôle de contrainte coercitive, abandonnant ainsi la chaîne verbale produite au hasard et à l'aléatoire. En pratique, il n'y a rien à reprocher à une entreprise littéraire de ce type ; les « fibrilles »

verbales qui tissent les chapitres de *La Règle du jeu* de M. Leiris sont constituées de cette façon : un mot emblématique déclenche la génération des associations verbales libres ; mais, au bout du compte, M. Leiris est bien obligé de nous confier sa déception : la chaîne verbale est nulle et ne révèle aucune nécessité sous-jacente. Le projet est inverse dans le cas de l'Oulipo : les nécessités et les contraintes sont à l'origine du projet d'écriture ; si la raison d'être des *partitions* consciemment introduites dans la langue est de les marquer comme liminalement *concertées*, lorsqu'un texte, tel *La Cantatrice sauve*, transgresse les contraintes imposées, il est légitime d'affirmer que les partitions ignorées rendent les partitions explicites inutiles, superflues et à tout prendre, *déconcertantes.*

De même, dans le texte de J. Roubaud intitulé *Jo est le loup*, la première partie se définit comme fondée sur le préfixe *anté* ; mais cette notion de préfixe n'est jamais rendue fonctionnelle et la confusion existe toujours entre morphème et phonème. Un des poèmes, par exemple, s'intitule « Chêne, chien, chiendent », ce qui laisse anticiper une dérivation morphémique originale ; dans le même texte, toutefois, on découvre un poème intitulé « Hum hum » où sont exploitées les sonorités du point de vue de la simple répétition homophonique. Le texte d'Italo Calvino, « Piccolo Sillabario Illustrato », avec ses jeux de substitution consonantiques, exemplifie l'importance exclusive du phonétisme, puisque la séquence homéotéleute engendre la suite *ba-be-bi-bo-bu, ca-ce-ci-co-cu, da-de-di-do-du, fa-fe-fi-fo-fu*, etc. jusqu'à *za-ze-zi-zo-zu.*

Il ne faut cependant pas étendre cette méconnaissance des ensembles linguistiques manifestée par la « Tollé » à tous les membres de l'Oulipo. J'ai trouvé dans les écrits de Daniel Grojnowski, un membre de l'atelier d'écriture du Bled-Oulipo, un texte qui, lui, semble produit exclusivement par le principe de la dérivation morphémique telle qu'on la trouve dans les verbes irréguliers français. Ainsi : *savoir, sachant, sais, su, saura* ; ou *faire, faisant, fais, fis, ferais*, etc.

Les uns l'appellent
le corps enseignant
Parce qu'il saigne sang et eau
à son corps défendant
— C'est en saignant que l'on devient enseignant
D'autres à voix de Rumeur Publique
l'appellent le corps enfeignant
parce qu'en feignant d'enseigner
il se prélasse à l'ombre des copies.
Tel un roi fainéant il est fait de néant
feignant à longueur de journées
— C'est en feignant qu'on devient fainéant.

Ici, les transformations sont morpho-phonétiques, révélant la possibilité d'un verbe *seigner*, reconstitué à partir des fausses flexions : *enseignant, seignant* et lui-même générant une autre forme hypothétique *feigner*, substitut du verbe « feindre » (8). Rien ne sert de multiplier inutilement les exemples qui prouvent qu'une typologie plus actuelle des objets linguistiques permettrait à l'Oulipo de s'infliger des contraintes plus précises et, donc, plus productives ; pour terminer, je voudrais simplement indiquer que le manque de formalisation *sémantique*, révélée à l'évidence par l'absence de notions telles que *sème, classème, idéologème*, etc. dans le tableau de M. Bénabou, justifie, dans une large mesure, le peu d'intérêt qu'éprouvent certains critiques pour les travaux de l'Oulipo. Le défaut de définition du domaine sémantique est d'autant plus troublant que dans les dix dernières années la linguistique s'est largement investie dans l'étude du fonctionnement sémantique des énoncés. Pourtant, en 1973 déjà, F. Le Lionnais recommandait qu'une plus grande attention soit donnée au sémantisme :

> Il paraît souhaitable de faire un pas en avant [par rapport à la perspective syntaxique] en tentant d'aborder le domaine sémantique et de domestiquer les concepts, les idées, les images, les sentiments et les émotions. L'entreprise est ardue, hardie et par cela même, digne de considération [...]. Cette ambition nous montre l'Oulipo tel qu'il devait être.

La « classification des travaux de l'Oulipo », avancée par R. Queneau en 1974, laisse bien apparaître une pauvreté d'exemples dans la partie « Contraintes d'ordre sémantique » (*Oulipo : Atlas de littérature potentielle*, pp. 76-77). De ce point de vue, il est caractéristique que le texte intitulé *L'hôtel de Sens* et qui, de par son titre, devrait être un lieu privilégié de travail littéraire sur la signification, ne comprenne le terme « sens » qu'avec l'acception de « direction » et se fonde exclusivement sur une représentation du mouvement de l'aiguille d'une horloge sur un cadran ; ce qui détermine un ensemble de séquences narratives répétées trois fois selon la direction de cette aiguille : sens *originel*, sens *contraire*, *bon* sens. Le « sens » n'influençant que la rotation de syllabes prédéterminées. D'autres travaux, plus directement

---

(8) On reconnaît aussi comme matrice de la transformation lexicale le mécanisme linguistique qui a (déjà) permis à Rimbaud d'écrire : « Allons ! feignons, fainéantons, ô pitié ! » (« L'éclair », *Une Saison en enfer*). Indéniablement, l'identification de ce type de génération textuelle résultant directement d'un fonctionnement linguistique incite à une reconsidération de l'intertextualité conçue simplement comme un mode de réappropriation du patrimoine littéraire.

préoccupés par la question du sens sémantique exploitent des propositions logiques. R. Queneau génère un texte en parlant de la formule « La relation x prend y pour z ». P. Braffort récupère un soi-disant « symbole de Scheffer » pour construire un poème sur la relation « est non-est ». Toutefois, cette production d'un texte à partir d'une proposition logique n'est pas, dans la poésie française contemporaine, l'apanage exclusif de l'Oulipo. Claude Roy, par exemple, dans son recueil *Enfantasques* exploite cette ressource pour générer des textes inattendus ; ainsi, la proposition « Si c, alors q » dans laquelle *c* désigne une condition et *q* une conséquence, produit le texte suivant :

> Si les escargots savaient téléphoner
> Ils resteraient toujours au chaud dans leur coquille

Là encore, du point de vue sémantique, le manque et la faiblesse d'un apparat méthodologique linguistique précis agissent au détriment des buts avoués de l'Oulipo.

Lorsque la pratique oulipienne se déploie au-delà de la lettre, elle court le risque de transgresser inconsciemment des séries de contraintes linguistiques qu'elle n'a su ni définir ni s'imposer. Les règles affirmées apparaissent alors arbitraires, faussement limitatives et l'exercice, perçu comme subrepticement fallacieux, en perd de sa virtuosité et de son intérêt. Un « triste » spectacle ce n'est pas seulement celui qui nous plonge dans l'abîme des pleurs et du désespoir, c'est aussi le morne spectacle qui, outre la faiblesse de ses prémisses et la futilité de l'enjeu, nous peine surtout par le laxisme de son jeu. S'il y a une « tristesse de l'Oulipo », c'est un peu cela, et l'on peut provisoirement conclure que cette « forme » que le mouvement se cherche, de par la nature de l'entreprise, ne se situe pas dans l'exercice d'écriture même, mais à un métaniveau, dans la définition spécifique d'un apparat méthodologique directement inspiré et gouverné par les recherches linguistiques et formelles les plus contemporaines.

Il ne suffit pas que les *partitions* soient concertées, il convient également qu'elles soient précisément orchestrées.

Bibliographie

Il serait vain de proposer ici une bibliographie exhaustive des articles et ouvrages récents traitant de la poésie. Il serait encore plus vain de tenter d'offrir une bibliographie des recueils de poésie qui peuvent être considérés comme « contemporains ». Je n'ai donc retenu que les ouvrages que j'ai utilisés ou consultés pour la préparation de ce livre. J'ai également exclu de cette bibliographie les études consacrées à des problèmes ou a des textes particuliers, on les trouvera mentionnés dans les notes qui accompagnent les essais.

ADAM, JEAN-MICHEL. *Linguistique et discours littéraire.* Paris : Larousse, 1976.

BALAKIAN, ANNA. *Literary Origins of Surrealism : A New Mysticism in French Poetry.* New York : New York University Press, 1965.

BARTHES, ROLAND. *Le plaisir du texte.* Paris : Seuil, 1973.

BEAUJOUR, MICHEL. *Miroirs d'encre.* Paris : Seuil, 1980.

BENVENISTE, EMILE. *Problèmes de linguistique générale.* Paris : Gallimard, t. I, 1966.

BIKERTON, D. « Prolegomena to a 'linguistic Theory' of Metaphor », *Foundations of Languages*, 5, 1969, pp. 34-52.

BONNEFOY, CLAUDE. *La poésie française.* Paris : Seuil, 1975.

BONNEFOY, YVES. *Du mouvement et de l'immobilité de Douve.* Paris : Gallimard « Poésie », 1970. *Poèmes.* Paris : Mercure de France, 1978.

BREKLE, HERBERT E. *Sémantique.* Paris : Armand Colin, 1974.

BRINDEAU, SERGE. *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945.* Paris : Editions St. Germain des Prés, 1973.

CALVET, LOUIS-JEAN. *La production révolutionnaire,* Paris : Payot, 1976, p. 85.

CAWS, MARY ANN. « Dada's Temper ». Dans Kuenzli et Foster (1979). *About French poetry from Dada to Tel Quel.* Detroit : Wayne State University Press, 1974.

CHARLES, MICHEL. « Bibliothèques », *Poétique* 33, février 1978, pp. 1-27.

CHOMSKY, NOAM. *Dialogues avec Mitsou Ronat.* Paris : Flammarion, 1977.

CORNULIER, BENOÎT (de). *Théories du vers.* Paris : Seuil, 1982.

CORTI, MARIA. *Introduction to Literary Semiotics.* Bloomington/London : Indiana University Press, 1978.

DEJEAN, JOAN. « In Search of the Artistic Text : Recent Works by Lotman and Uspensky », *Sub-Stance* 17, 1977, pp. 149-158.

DELAS, DANIEL. *Poétique/Pratique.* Paris : CEDIC, 1977. « On a touché au vers ! » *Littérature* 39, octobre 1980, pp. 54-60. « Lire la poésie ». In *Supervielle/Lectures.* Paris : DIA, 1980.

DELAS, DANIEL et JACQUES FILLIOLET. *Linguistique et poétique.* Paris : Larousse, 1973.

DELAS, DANIEL et JEAN-JACQUES THOMAS. *Languages* 51, « Poétique générative », 1978. *Poetica Generativa*. Buenos Aires : Hachette, 1983.

ECO, UMBERTO. *A Theory of Semiotics*. Bloomington/London : Indiana University Press, 1976. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington/London : Indiana University Press, 1984.

ERICKSON, JOHN. *Dada : Performance, Poetry and Art*. Boston : Twayne, 1984.

FISH, STANLEY E. *Is there a Text in this Class ?* Cambridge/London : Harvard University Press, 1980.

FREEMAN, DONALD. *Linguistics and Literary Style*. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1970.

GARNIER, PIERRE. *Spatialisme et poésie concrète*. Paris : Gallimard, 1968 .

GENETTE, GÉRARD. *Figures I*. Paris : Seuil, 1966. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972. *Mimologiques, Voyage en Cratylie*. Paris : Seuil, 1976.

GLEIZE, JEAN-MARIE. *Poésie et figuration*. Paris : Seuil, 1983.

GREEN, GEORGIA H. *Semantics and Syntactic Regularity*. Bloomington/London : Indiana University Press, 1974.

GOLL, CLAIRE. *La Poursuite du vent*. Paris : Orban, 1976.

GREIMAS, A.J. *Du sens*. Paris : Seuil, 1970.

GREIMAS, A.J. et *al*. *Essais de sémiotique poétique*. Paris : Larousse, 1972.

GROUPE MU. *Rhétorique de la poésie*. Bruxelles : Complexe, 1977.

HAMON, PHILIPPE. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette, 1981. *Texte et idéologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

HUELSENBECK, RICHARD. *Almanach Dada*. Paris : Editions Champ Libre, 1980.

HUGNET, GEORGES. *L'Aventure Dada*. Paris : Seghers, 1957.

JACOBS, R.A. & ROSENBAUM, P.S. *Transformation, Style and Meaning*. Waltham : Xerox, 1971.

JACOBSON, ROMAN. *Essais de linguistique générale*. Paris : Editions de Minuit, 1963. *Questions de poétique*. Paris : Seuil, 1973. *Six leçons sur le son et le sens*. Paris : Minuit, 1976.

JENNY, LAURENT. « Structure et fonction du cliché », *Poétique* 12, 1972.

JOHNSON, BARBARA. *Défigurations du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1979.

KRISTEVA, JULIA. *La révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1974.

KUENZLI, RUDOLF et FOSTER, STEPHEN. *Dada Spectrum : The Dialectics of Revolt*. Madison : Coda Press, 1979.

LEJEUNE, PHILIPPE. *Lire Leiris : autobiographie et langage*. Paris : Klincksieck, 1975.

LEMAÎTRE, MAURICE. *Le lettrisme devant Dada et les nécrophages de Dada !* Paris : Centre de créativité, 1967.

LEVIN, SAMUEL. *Linguistic Structures in Poetry*. La Haye : Mouton, 1962. *The Semantics of Metaphor*. Baltimore/London : The Johns Hopkins University Press, 1977.

LOTMAN, Y.M. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard, 1973.

LOTMAN, Y.M. et *al*. *Travaux sur les systèmes de signes*. Bruxelles : Editions Complexe, 1976.

MACK, DOROTHY. « Metaphoring as a Speech Act : Some Happiness Conditions for Implicit Similes and Simple Metaphors ». *Poetics*, 4. 1975, pp. 221-256.

MARTINET, ANDRÉ. *Eléments de linguistique générale*. Paris : Armand Colin, 1967.

MATTHEWS, R.J. « Concerning a 'linguistic theory' of Metaphor », *Foundations of Language*, 7, pp. 413-425.

MESCHONNIC, HENRI. *Pour la poétique* (I). Paris : Gallimard, 1970. *Dédicaces proverbes*. Paris : Gallimard, 1972. *Pour la poétique* (II), (III). Paris : Gallimard, 1973. *Le signe et le poème*. Paris : Gallimard, 1975. *Dans nos recommencements*. Paris : Gallimard, 1976. *Le chant des chants*. Paris :

Mercure de France, 1977. *Pour la poétique* (IV) (Lire Hugo). Paris : Gallimard, 1977. *Poésie sans réponse.* Paris : Gallimard, 1978. *Jona et le signifiant errant.* Paris : Gallimard, 1981. *Critique du rythme.* Lagrasse : Verdier, 1982.

MILNER, JEAN-CLAUDE. *L'amour de la langue.* Paris : Seuil, 1978.

OULIPO. *Oulipo : La littérature potentielle.* Paris : Gallimard « Idées », 1973. *Oulipo : Atlas de littérature potentielle.* Paris : Gallimard « Idées », 1981. *La bibliothèque oulipienne.* Genève/Paris : Slatkine, 1981.

PARIS, JEAN ET JACQUES ROUBAUD. « Introduction à la critique générative ». In *Change de forme.* Paris : UGE 10-18, 1975, pp. 158-177.

PAULHAN, JEAN. *Les incertitudes du langage.* Paris : Gallimard, 1970.

PERELMAN, CHARLES & OLBRECHT-TYTECA. *Traité de l'argumentation,* 1970.

RICHARD, JEAN-PIERRE. *Onze études sur la poésie moderne.* Paris : Seuil, 1964. *Microlectures.* Paris : Seuil, 1979.

RICHARDS, I.A. *The Philosophy of Rhetoric.* New York : Oxford University Press, 1948.

RIFFATERRE, MICHAEL. *Essais de stylistique structurale.* Paris : Flammarion, 1971. *Semiotics of Poetry.* Bloomington/London : Indiana University Press, 1978. *La production du texte.* Paris : Seuil, 1979. « La trace de l'intertexte ». *La Pensée,* 215, octobre 1980. *Sémiotique de la poésie.* Paris : Seuil, 1983.

ROUBAUD, JACQUES. *La vieillesse d'Alexandre.* Paris : Maspéro, 1978.

RUWET, NICOLAS. *Langage, musique, poésie.* Paris : Seuil, 1972.

SANOUILLET, MICHEL. (éd.) *391.* Paris : Le Terrain Vague, 1960. *Dada à Paris.* Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1965. *Francis Picabia et « 391 ».* Paris : Eric Losfeld, 1966.

SEBEOK, THOMAS A. *Style in Language.* Cambridge : MIT Press, 1960. « Six Species of Signs : Some Propositions and Strictures », *Semiotica,* 13, 3, 1975.

SHIBLES, WARREN A. *Analysis of Metaphor in the Light of W.M. Urban Theories.* La Haye : Mouton, 1971. p. 171.

STAROBINSKI, JEAN. *Les mots sous les mots.* Paris : Gallimard, 1971.

THOMAS, JEAN-JACQUES. *Lire Leiris : essai d'analyse poétique d'un fonctionnement analinguistique.* Paris : Université de Paris-VIII, 1972. « Michel Leiris and the 'Bazar Bizarre' ». *Dada/Surrealism* 7, 1977, pp. 50-58. « Théorie générative et poétique générative ». *Degrés* 17, 1979, b1-b31. « The Paraphernal Pragmatics », *P.T.L.,* 3, 2, 1979. « Quelques remarques en guise d'introduction ». In *Le champ sémiologique.* Bruxelles : Complexe, 1979, B1-B5. « Pragmatique et socio-texte », in *La Sociocritique,* Paris : Nathan, 1979.. « Metasemantics ». *Dispositio : revista Hispanica de Semiotica Literaria,* vol. 4, 10, 1979. « Descartes : langue, signe et relecture chomskyenne ». *Semiotica,* 51, 1/3, 1984.

TODOROV, TZVETAN. *Littérature et signification.* Paris : Larousse, 1967. *Théories du symbole.* Paris : Seuil, 1977.

VAN DIJK, T.A. *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics.* La Haye : Mouton, 1972.

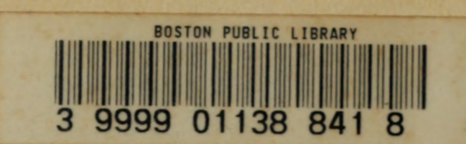
VAN DIJK, T.A. (éd.). *Pragmatics of Language and Literature.* Amsterdam : North Holland, 1976.

ZUMTHOR, PAUL. *Langue, texte, énigme.* Paris : Seuil, 1975. *Le masque et la lumière.* Paris : Seuil, 1978.

Revues

Banana Split
Change, 16/17, 1973.
Dada/Surrealism.
Fanal.
Hypothèse, « Poétique et linguistique », 1972.
Langages, 51 (1978), 55 (1979).
Langue française, 3 (1969), 7 (1970), 23 (1974).
L'énergumène, (1973-1976).
L'éphémère.
Le siècle éclaté.
L'esprit créateur, vol. XX, 2, 1980.
Magazine Littéraire, 247, novembre 1987.
New York Literary Forum, vol. 2 « Intertextuality » (1978), vol. 7. « Fragments », (1981), vol. 8 « Collage » (1981).
Poésie 1.
Poésie 84.
Poétique 27 (1976), 28 (1976), 34 (1978), 38 (1979), 40 (1979), 42 (1980).
Pratiques, 39 (1983).
Sub-Stance, 5-6 (1973), 23-24 (1979).
Sud.
Yale French Studies, 2, 44, 54.

Table des matières


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 01138 841 8

PROBLÉMATIQUES

Collection dirigée par Alain Buisine

Déjà parus

Jules Laforgue : Textes de critique d'art, *Mireille Dottin.*

Le dictionnaire des idées reçues de Flaubert, *Anne Herschberg-Pierrot.*

Romans d'archives. *Textes réunis et présentés par Raymonde Debray-Genette, Jacques Neefs.*

Jean Lorrain : Lettres inédites à Gabriel Mourey et à quelques autres. 1888-1905. *Introduction et notes de Jean-Marc Ramos.*

Le Cochon dans l'île. *Joseph Venturini.*

La fiancée du diable. *Nouvelles fantastiques allemandes de 1900. Réunies par Jean-Jacques Pollet.*

Des mots et des couleurs II. *Textes réunis par Jean-Pierre Guillerm.*

Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemands (1920-1945). *Textes réunis par André Combez, Michel Vanoosthuyse et Isabelle Vodoz.*

L'acte critique. Actes du Colloque sur l'épistémologie littéraire à propos de l'œuvre de Szondi. *Présenté par Jean Bollack.*

Le Dictionnaire des poètes. *Nicole Celeyrette-Piétri.*

Nature et Société chez Stendhal. *Michel Crouzet.*

Le miroir des femmes I. Moralistes et polémistes au XVIe siècle. *Luce Guillerm, Jean-Pierre Guillerm, Laurence Hordoir, Marie-Françoise Piéjus.*

Le miroir des femmes II. Roman, théâtre, poésie au XVIe siècle. *Luce Guillerm, Jean-Pierre Guillerm, Laurence Hordoir, Marie-Françoise Piéjus.*

Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l'écriture symboliste et décadente. *Jean-Pierre Guillerm.*

Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre. *Textes réunis par Jean Levaillant.*

Les sujets de l'écriture. *Jean Decottignies.*

La description, Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénéon. *Textes réunis par Philippe Bonnefis et Pierre Reboul.*

ISBN 2-85939-349-8

90 FF